

- LE DŒUFF, M., *Le sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998.
- RAIMOND, J., "Fondations et états d'une construction générique ambiguë: les femmes, les anges et Marie dans les *Cantigas de Santa María* d'Alphonse X le Sage" (2001), *Genre(s)- Formes et identités génériques I*, Publications Université Montpellier 3, 2003, p. 395-407.
- RAMOND, M. "¿Qué fue de la Diosa Madre?", in Fouques, B. et Martínez González, A. (eds), *Imágenes de mujeres*, Université de Caen, 1998, p.45-54.
- RANKE-HEINEMANN, U., *Des eunuques pour le royaume des cieux* (1988), trad. française, Paris, Robert Laffont, 1990.
- RIVERA GARRETAS, M. M., *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglos IV-XV*, Barcelona, Icaria, 1990.
- SJÖÖ, M. et MOR, B., *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*, San Francisco, Harper& Row, 1987.

DU MAGNIFICAT À L'INVECTIVE ET À L'ÉNONCIATION DE LA NORME : LE DISCOURS MARIAL DANS LES *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*

Jeanne RAIMOND
CUFR de Nîmes
SEMH-SIREM, IREC- ISM

76 des 380 récits de miracles inclus dans les *Cantigas de Santa María* rapportent au style direct les paroles de Marie. Dans la suite de narrations qui constituent le recueil alphonsin, son discours introduit un désordre supplémentaire dans le conflit littéraire qui est celui du XIII^{ème} siècle castillan: il y inscrit en effet un ordre qui n'est ni courtois ni exemplaire. Manifestation de la puissance de Marie il est aussi révélateur de son essentielle liberté, et pose à divers niveaux le problème du genre: celui du genre littéraire, celui du genre de Marie elle-même à travers ses représentations et celui-là même de son message.

Un langage détonnant

Ce sont le plus souvent la réprobation des péchés capitaux et l'exaltation des vertus qui justifient une entrée en scène et une intervention directe de Marie qui s'adresse avec véhémence à ceux qu'elle doit exalter ou mettre en garde. Quand Marie parle, c'est parce que l'urgence, le caractère extrême de la situation ne sont pas perçus par les hommes.

Elle les tance, les invective, les menace. Marie qui s'exprime c'est une voix d'autorité et de combat, c'est la voix de l'Eglise Militante, en guerre contre ses ennemis.

Usant d'un langage détonnant par rapport à l'indifférente imprécision exemplaire et à l'éloignement courtois, la parole mariale met en question le genre littéraire: la pratique discursive exemplaire n'admettant que rarement une parole aussi personnelle, qui ne dicte pas forcément une norme universelle mais vise un personnage donné, et la pratique courtoise ne faisant aucune place à la parole de la dame aimée sont toutes deux questionnées par ces passages où le ton est vif et l'invective prompte. Les ordres fusent, les interdictions aussi. Au rythme d'une phrase hachée Marie ne s'adresse pas à un pécheur universel mais à un individu. On est aussi loin de l'amplitude du refrain que du silence de l'aimée courtoise.

De la bouche de la Vierge ne sort aucune sentence mais un enseignement toujours personnalisé, jamais collectif. Jamais elle ne se réfère à la moindre autorité écrite, textes sacrés, paroles des Pères etc. car non seulement elle n'a pas à citer pour soutenir sa parole mais elle crée du discours et de l'événement pour défendre son Fils. De plus Marie, figure exemplaire de l'acceptation, ne peut user d'aucune formule sur son indigité. Son discours ne se plie absolument à aucune rhétorique.

La Vierge assise sur le trône et portant l'enfant représente la figure immuable vers laquelle, l'exemplarité fonctionnant sur le réflexe analogique, mènent le récit et surtout les refrains-sentences, le discours exemplaire ayant ici pour fonction de permettre de percevoir l'identité de situations ou de personnages éloignés et semblables. Or Marie est une figure singulière qui se détache par rapport à une foule d'actants peu diversifiés. L'exemplarité porte la foule des dévots à une pratique dévotionnelle commune alors que l'initiative théologique n'est le fait que d'un individu isolé, Marie. Les miracles constituent des variantes et, dans une certaine mesure, les interventions aussi. Tous les passages au présent dans la narration et surtout dans le refrain-sentence concernent des leçons tirées des miracles mariaux ("*muito devemos...*"), Marie, elle, propose ou impose au pécheur, à l'impératif et au futur, un avenir différent de celui qu'il craignait ainsi en C 58:

disse-lí assi:

«Des oge mais non te partas de mi
nen de meu Fillo, e se non, aqui
te tornarei, u non averá al.»

L'action se substitue à la norme, l'actant singulier à la masse des actants potentiels.

La Vierge s'exprime de façon très directe, elle n'use d'aucune métaphore. Le traitement au cas par cas qui est proposé et appliqué implique une dépendance spirituelle accrue mais aussi une approche individuelle possible du mystère divin. La dramatisation des interventions par les exclamations, les questions, la théâtralisation très marquée des apparitions, permettent de percevoir une authentique souffrance provoquée par cette implication. Face à cette force d'initiative le bénéficiaire des miracles ne peut que montrer son inertie, sa propre inaptitude à l'initiative. Il demande conseil, il demande pardon. Toujours pris au dépourvu par le châtement de son péché, face à Marie il se montre toujours dépendant, n'a aucune prise sur ce qui lui arrive, subit son propre renoncement et la rudesse des assauts du Malin.

Loin de l'image que se fait d'elle un dévot exhorté à exalter sa maternité la mère de Dieu n'a pas dans ses paroles un ton maternel, elle ne traite jamais ses dévots d'enfant, de fils, fille etc.... Son action de transgression de l'ordre est soutenue par un discours lui-même peu conforme au schéma de la douce maternité. La dimension maternelle et catéchétique s'exprime dans les narrations de miracle de type exemplaire alors que la dramatisation est l'expression de l'implication mariale dans des combats contre certains péchés, particulièrement contre la luxure. Les reproches de la dame Marie sont ceux d'une femme mal aimée par des hommes inconstants et insensés. Aucune hauteur, aucune sérénité qu'il faudrait imiter, mais une jalousie humaine et une colère qui justifient que toute sorte de qualificatifs soient attribués à ces pauvres inconstants.

La violence des mots que Marie adresse à ses amants qui l'ont trompée, désavouée, oubliée ou même pas reconnue la sépare à jamais de la dame courtoise, indifférente et silencieuse. Ces pauvres fiancés de la Vierge des *cantigas* 11, 12, 14, 16, 42 etc... doivent à leur inconstance des

qualificatifs: "rafez", "falss' e mentiral", "desleal" et des apostrophes peu flatteuses:

"Toll' as mãos dante ta faz
e para-mi mentes, ca eu non tenno anfaz;
de mi o da outra dona, a que te mais praz
filla qual quiseres, segundo teu semellar" (c 16-65-68)

"Mao, falsso, desleal,

....

Ves? E por que me leixaste e sol vergonna non ás?" (c 42, v 75-80)

Insultes, reproches, menaces et ordres s'enchaînent. Marie, il faut le dire, perd son sang-froid. Mais c'est bien cette humanisation de la Vierge, cette similitude qui suscite l'émotion et la compassion chez les auditeurs-spectateurs impliqués dans le péché.

Son discours à voix haute qui s'adresse aux hommes, son ton cominatoire et les menaces de vengeance qu'elle profère désignent pratiquement toujours sa parole comme un recours d'urgence avant la chute et dans l'espoir d'éviter la vengeance divine.

Une présence incongrue

Les interventions mariales se produisent essentiellement sous deux formes: la vision -qui est donnée aux pécheurs dans l'inconscience du sommeil (spécifiée dans le texte)- ou l'apparition, présentée comme un mouvement spontané de Marie, dû à sa seule initiative et qui perd donc le caractère mystérieux de la vision. Le texte les distingue bien, même si toutes deux peuvent déboucher sur des dialogues, l'image, elle, est plus unificatrice: la plupart des apparitions sont représentées comme des visions le pécheur se trouvant allongé sur le sol ou dans son lit, dans cette situation de dépendance et de faiblesse qui le caractérise.

Évoquons donc particulièrement le texte iconographique du *Códice Rico*: il accorde une importance supérieure à l'action des chrétiens et à la représentation des modalités du miracle et de la conversion mais

n'est généralement pas investi par la représentation de Marie qui parle, pas plus que cette expression n'est relevée dans les récitatifs qui ne lui concèdent que rarement une évocation neutre et rapide "Ile disse". Quelques anges viennent une fois de plus soutenir la Vierge qui exprime des vérités qui la dépassent (et cette représentation équivaut à une image spéculaire déconstruite de l'Annonciation). Quand Marie parle, bien souvent sur les planches du *Códice Rico*, seule l'action que déclenchent ses paroles est mise en valeur. La représentation de la Vierge qui apparaît, dans l'état de veille ou l'état de sommeil, reproduit deux schémas: Marie compatissante se rend au chevet de ses fidèles qui souffrent dans leur chair; porteuse d'autorité, elle se tient proche de ceux auxquels elle s'adresse, fidèles ou démons. Le désordre de leur tenue, leur agitation soulignent la légitimité de la violence des invectives lancées. Dans ces gestes de rejet comme dans l'adjectivation, l'intervention mariale est surjouée, dramatisée, le hiératisme de la statue oublié et la fixité du récit exemplaire bouleversée: sur une des vignettes de la C 17, dans un geste populaire de réflexion et d'attente, arquant le bras, elle appuie sa main sur sa cuisse. En C 24, debout, faisant de grands gestes, elle désigne de la main un corps qui se trouve représenté dans la vignette antérieure: cette main dirige le regard au delà du cadre, rompt les bordures, bouleverse le schéma initial et donne vie au récit. En C 25 encore, tranchant une discussion entre un juif et un chrétien, trônant sous l'arche médiane, elle ne tient plus l'enfant mais tend les deux mains vers les personnages situés sous les deux arches latérales. Elle constitue alors une figure du Jugement par la répartition des réprouvés et des élus semblable à celle que proposent les Jugements Derniers des tympans. Or, malgré toute la dignité que lui accordent les prophètes et son Fils, Marie n'a pas à intervenir dans le Jugement Dernier, même si elle le fait dans les *cantigas* 422 et 421.

Le caractère transgressif non seulement de l'action mais aussi des gestes de la Vierge peut ainsi être alternativement gommé comme dans les illustrations de la C 2 qui représentent Marie, entourée de quatre anges et descendue du socle de la statue, donnant l'aube à Saint Ildefonse, ou exaltée par la représentation, par exemple en C 5, de Marie couronnée marchant sur les eaux et qui sauve ses fidèles, ou qui, en C 11, courroucée, chasse les diables le bâton à la main. Cette même puissance est exaltée par la planche qui illustre la C 12: dans chaque vignette est représenté le même décor d'église gothique, on y retrouve les trois mêmes arcs brisés, le

même officiant, des fidèles plus nombreux et, dans la seconde vignette, sous le second arc brisé on distingue le visage de Marie qui regarde vers le sol. Cette étrange localisation de l'origine de la voix de la Vierge qui se montre, ne manque pas de rappeler au chrétien du XIII^{ème} siècle celle de l'œil au faite des croisées du transept ou les médaillons portant la main de Dieu qui ornent les intrados (Dictionnaire d'iconographie romane, 1996, p.152-153). La parole mariale émane des Cieux, descend sur l'homme comme le regard du Tout Puissant: partageant une localisation, elle participe d'une nature commune. Une figure de théophanie présente dans la C 105 accentue la confusion: Marie trône dans le ciel, sur un demi-cercle de nuages, dans la sphère du divin en quelque sorte. Elle acquiert aussi une dimension prophétique quand, cachée aux yeux des fidèles en C 12 elle met en garde pendant la messe contre la cruauté des juifs qui allaient crucifier secrètement une image du Christ.

Ces apparitions constituent la preuve de l'activité mariale, mais aussi et surtout de l'intérêt commun porté par Dieu et la Vierge à la dimension sensorielle du monde sur lequel peut s'exercer sa puissance.

Un discours subversif

La volonté mariale ne se plie jamais aux intérêts du monde: elle méprise par exemple les vengeances des conjoints bafoués, son intervention dans les ordalies donne une autre version que celle qui est interprétée par les hommes de la volonté divine. Dans ces moments-là, la magie n'a plus cours. Sa parole tient compte du monde et le réduit à peu de chose. La Vierge dépasse le social, le bafoue, le nie pour rentrer dans le domaine de l'intime conviction et la renforcer, pour gagner l'ultime acquiescement. Elle prouve un mépris commun: le monde n'est rien. Ce qui explique sa promptitude à se substituer aux nonnes fugueuses des cantigas 55 ou 94. Ses mots bouleversent les normes du religieux institutionnel comme son action bouleverse celles de la justice.

Elle déborde souvent le cadre de l'activité qu'elle déploie dans les simples narrations de miracles, son action et son intention s'assimilant alors à celles de son Fils. Son discours peut ne pas porter sur son action miraculeuse ni sur la rédemption du pécheur. Elle discute avec son Fils de l'agencement de la chrétienté en C 53. Elle jugule l'élan des autorités

ecclésiastiques qui ne reconnaissent pas dans le jeune clerc joueur et voleur un de ses dévots en C 24. En C 87, apparaissant en songe à "un saint homme" elle désigne comme futur évêque un de ses fidèles qui la servait avec ardeur. Lasse de la confusion du clergé elle a recours, contre lui, à l'imprécation. Elle dispose des hiérarchies du monde. Elle promeut une dévotion de type monastique. Non seulement elle transgresse ou conteste mais elle institue et exerce sa puissance comme en C 231. Marie est bien celle qui seconde le Christ, elle s'exprime contre l'avis des juges silencieux: ecclésiastiques rigides, évêques peureux, prêtres prudents.

Dans sa lutte contre les ennemis de l'homme elle manifeste aussi sans cesse un pouvoir supérieur à celui des saints et des anges: mère du seigneur, donc reine elle-même, elle fait montre d'une morgue souveraine. Loin de la béatitude angélique de la mère-qui-pardonne, elle prend les dispositions requises pour que le pardon du monde soit effectif et C 55 et demande à un ange de se charger de l'éducation de l'enfant de la religieuse. Sa façon de s'adresser à l'ange pointe sa suprématie, elle a l'initiative dans la gestion des choses concrètes et l'ange aux grandes ailes effilées des miniatures n'est plus un soutien, un garde-fou, mais un exécutant.

La reconnaissance par saint Ildephonse de la Virginité de Marie (C 2) lui vaut le don d'une chasuble. La simplicité de l'annonce d'un don fait au nom du Fils s'accompagne de la rapidité de la menace adressée à qui usurperait le privilège d'Ildefonso. Si Marie est clairement médiatrice elle est aussi annonciatrice. Son message suggère un ordonnancement du monde, clérical ou non. La Vierge répartit les dignités et les espaces jouant ainsi un rôle d'organisatrice d'un plan qui la dépasse. Elle devient sur terre, dans le quotidien, le lieu-tenant de son Fils. Selon Christian Mouchel "[la] perception de ce rapprochement et de ce prodigieux effort d'identification est le cadeau offert à la piété mariale par l'école cistercienne" (Mouchel, 1999).

L'ambiguïté générique ne fait plus de doute, elle n'est pas compensée par la présence des messagers. Car Marie elle-même est la messagère suprême: celle qui donne et qui reçoit. Plus encore, l'ordre qu'elle formule en C 16 emprunte les termes utilisés par son Fils pour faire lever Lazare, le ressuscité, et même s'ils sont suivis par le discours moral qui les humanise, la similitude entre les deux discours suggère une similitude possible de l'ac-

tion et presque de la nature. C'est ainsi que se trouve bouleversé le schéma connu de la féminité passive de la Vierge, et même l'ambiguïté de la représentation de Marie et que s'affirme une présence incongrue. En tous lieux et sur les images c'est une figure qui se construit autrement, celle d'une messagère semblable à l'ange plus que celle d'une médiatrice.

Une parole fondatrice

La Vierge est aussi celle qui se dirige vers ses dévots, vers les hommes de la même façon qu'elle est allée rendre visite à sa cousine Elisabeth. Marie est toujours en train d'accomplir une énième Visitation en se portant au devant de pécheurs auxquels elle révèle la voie du salut, en se rendant au chevet des malades pour les guérir par son lait en C 93, les avertir de leur guérison prochaine ou de leur accès au salut en C 92, C 368, C 372. Elle apparaît en rêve aux mères d'enfants malades (C 127) et, seule ou avec une troupe d'anges - dans maintes représentations de la Visitation elle est suivie de Gabriel- aux captifs qu'elle délivre: cantigas 245, 292, 301, 326, 359, 245.

Elle en profite pour rappeler sa condition de mère de Dieu. C'est à l'occasion de ces dialogues avec des malades ou des captifs que le message marial bouleverse encore l'image ordinaire de son émettrice dans la mesure où il remplit une fonction catéchétique (traditionnellement réservée aux prêtres et aux religieux mâles) et organisatrice. Les miracles de puissance accomplis sont assortis d'une explication¹. Quand en C 246 les portes fermées d'une église s'ouvrent devant la femme dévote la tâche catéchétique n'est pas perdue de vue.

Le premier point que Marie ne cesse de rappeler c'est la réalité de l'Incarnation qui explique sa propre importance et elle n'insiste pas sur sa virginité mais sur sa maternité. Elle la met en avant lors de ses apparitions soignées à des moines (C 297,) à des religieuses (C 295), à des laïcs (C 368), et fait reconnaître ce mystère par une dévote en C 263, vers 40 et 41 avec les mots du Christ "Et vous, qui dites-vous que je suis?"

¹. *Le culte de Marie dans la société médiévale*. Etudes réunies par Dominique Logna-Prats, Eric Palazzo, Daniel Russo, Ed. Beauchesne. Voir en particulier: Guy Philippart « Le récit miraculeux marial dans l'Occident médiéval », p. 563-591.

disse-lle: "Por deus, ai dona, dizede quen sodes, quen?"

Diss'ela: "Santa Maria, de que Deus carne prendeu

Ces rappels de l'Incarnation sont plus nombreux dans le discours marial que ceux de la Transubstantiation (C 149) et celui de la nature du Fils comme créateur à l'égal du Père, en C 274, est unique.

L'intervention orale de Marie et sa colère traduisent surtout un étonnement devant le manque de sens commun chez le pécheur, un sens commun qui devrait lui avoir fait reconnaître depuis longtemps les voies de la vérité. C'est pourquoi son message de répréhension est souvent doublé d'un message catéchétique qui vise à jeter les bases d'une pratique différente.

Marie, porteuse de la bonne nouvelle du salut sans conditions autres que l'humilité et le renoncement, initie à la dévotion parfaite en suggérant des prières, en organisant le culte, en veillant à la construction des églises de la chrétienté, en rappelant les promesses de pèlerinage. Ne négligeant pas ces balises de la spiritualité elle répand donc la connaissance de l'obligation faite par le concile de Latran IV de 1215 de la confession annuelle. Elle s'adresse ainsi à la femme qui veut tuer son fils (C 399):

Eu te rogo

que non mates o menino, mais a un moogo

te vay confesar correndo....

C'est le même remède définitif à la tentation, au péché, la voie du salut qui est proposée à la femme violée et égorgée de la C 237:

E pois disse-lle: "Sey aquí, non temas nemigalla,

e pornán que daqui a cras maefestes ta falla

quanta ás feita contra Deus, e crey ben que te valla

meu Fill' e vivirás con el, pero te vay sannudo.

La confession guérit et libère les victimes alors que les morts sans confession, les coupables d'actes de chair sont emmenés par le diable.

A visée tout aussi catéchétique est la mise en scène à laquelle se livre la Vierge pour instruire ses dévots sur l'existence de l'enfer et de ses

peines: elle leur en donne un aperçu aussi bien dans la cantiga 365 qui raconte la fuite hors de son couvent d'un moine de Fontfroide auquel apparaissent des anges qui emmènent une âme sauvée qu'en 152 lorsqu'elle montre à un chevalier luxurieux une écuelle d'argent pleine d'une substance dégoûtante et malodorante qui représente son âme et son corps:

eu soo santa Maria , e ven-te teu estado
mostrar per est'escudela, porque leixes teus errores.

[...]

Ca ves, esta escudela mostra-ti que es fremoso
e as muitas boas mannas; mas peccador e lixoso
es na alma, poren cheiras com'este manjar astroso,
per que yrás a inferno, que é cheo d'amargores (c 152, v 28-34)

La substitution des pécheurs, la restitution de leur intégrité physique ou la privation de leur puissance sexuelle, des phénomènes auxquels les dévots ne peuvent que se plier, sont autant de mystères épaissis par la violence et la brièveté du discours marial. Face au mystère de la puissance, la démarche qui convient est celle de l'humilité, celle qu'effectuent ceux qui demandent de l'aide : aide à la prière, aide pour trouver le véritable amour etc.....

L'idéal d'une vie de renoncement et de prière, l'idéal monastique, est présenté comme l'absolue jouissance de la plénitude de la confiance. Le recueillement prescrit est celui du couvent. En effet, alors que les épreuves subies ne sont qu'humaines et physiques, qu'elles ne tiennent aucun compte de la vérité et de l'intention ni de la fragilité du "condamné", Marie au contraire manifeste par ses paroles la compréhension, la connaissance de l'intimité. Toute souffrance ou humiliation humaine, même amoureuse, est du domaine du social. Marie est dans la sphère de l'authenticité intime. La vocation, l'appel, se vit dans l'Esprit et ses signes comme preuves de la toute-puissance. Elle suppose l'acquiescement. Elle est accompagnée du ravissement: la Vierge emporte avec elle ses fiancés au paradis. L'appel qu'elle leur adresse a pour but de faire accomplir les promesses et trouver le sens.

Un des textes les plus émouvants du corpus est en effet ce reproche en C 132 sur la rupture du serment, sur l'oubli de l'adhésion:

di-m' hua ren, eu te rogo,
que de ti saber querria

Non es tu o que dizias
que mi mais que al amavas
e que de noytes e dias
mui de grado saudavas?
Porqué outra fillar yas
amiga e desdennavas
a mi, que amor ti avia?

Demais saudar -me vees
pois que te de mi partiste;
en todo torto me tees,
di, e porqué me mentiste?
Preçaste mais los seus bees
ca os meus? Porqué feziste,
sandeu, tan grand ousadía? (c 132, v97-115)

Ainsi le dialogue avec la religieuse qui cherche à mieux prier permet de lui apprendre l'Ave Maria et débouche sur la promesse du paradis qui lui est réservé. La prière recommandée et acceptée comme gage est la salutation de l'ange, celle qui a entraîné l'acceptation (C 71) et qui renouvelle le signe, comme en C 105 l'apparition de Marie à une jeune fille n'est pas sans rappeler celle de Gabriel. Par cette incitation à l'imitation: recueillement, humilité, stabilité, ce à quoi Marie veut faire participer ses dévots c'est à son expérience intime du renoncement, de l'oubli de soi, de l'offrande, de l'abandon. Son message catéchétique tend à organiser la vie religieuse pour soutenir la vie spirituelle car l'essentiel c'est bien de répéter la louange, la salutation de Gabriel, c'est d'avoir à l'esprit que la reconnaissance vient d'en haut, car Marie n'existe pas sans le messager et sans le "magnificat".

L'Annonciation, voilà la grande affaire, sans doute le seul message au souvenir duquel, des centaines d'années plus tard, son image s'incline encore (C 349).

Conviction et force caractérisent le discours marial: reléguant dans l'action l'humilité de la servante du Seigneur, la Vierge défend une cause. Son service maintenant consiste à défendre, à protéger. La "servante du Seigneur" est magnifiée, dotée d'autorité par sa tâche. Porte du ciel, la Mère de Dieu se trouve encore une fois sur le seuil entre le sacré et le religieux. La médiation mariale ne s'exerce pas seulement au niveau de l'intercession.

Interpellée par Gabriel, Marie a répondu elle-même à un appel qu'elle n'attendait pas, a demandé à comprendre avant d'accepter la vocation. (évangile de Luc) Elle a eu la révélation de son sort et du mystère dans lequel elle se retrouve impliquée. Elle reproduit dans ses apparitions le schéma qu'elle expérimente lors de l'Annonciation. Le mystère et l'autorité sont présents dans ses interventions sur les pécheurs. À l'instar de Gabriel, par des paroles prophétiques, Marie annonce sans cesse un avenir radieux à ceux qui auraient l'humilité de croire. Car ce qui conditionne l'accès au salut, c'est dans un premier temps la confiance, en la prophétie (celle de Zacharie, celle de Gabriel) ou en l'annonce de Marie, c'est l'acceptation scellée par le serment, le "Oui" total. Et l'importance de la parole dans la transmission de la Révélation, la parole de Gabriel, celle de Dieu, celle des évangélistes exclut en effet que Marie soit une créature silencieuse, une femme silencieuse alors que par elle est passé l'accomplissement du Verbe.

Ainsi la parole mariale donne la théâtralité du "mystère" à des textes à dimension exemplaire et courtoise qui ont souvent la longueur de la nouvelle et dont on pense, si on tient en compte les positions des membres de la cour sur plusieurs miniatures, qu'ils ont pu être représentés.

La parole mariale renforce l'ambiguïté du personnage, perturbe l'ordonnement idéologique, et ramène le message à son essentielle simplicité. C'est dans le discours que la figure de Marie coïncide le mieux avec celle que proposent aux fidèles les textes sacrés qui parlent d'elle pour la mettre en exergue, dans l'évocation de la Visitation, de l'Annonciation et de sa présence auprès de son Fils.

Contrairement aux vierges romanes qui, dans leur sévérité attentive à l'enfant, reçoivent la Parole tête baissée, la Vierge des cantigas, figuration littéraire de la *Porta coeli*, permet ou ferme l'accès au salut ou à la joie de la contemplation. Son visage s'anime ou retrouve le sourire et les

plis de sa robe perdent un peu de leur rigidité comme sur les statues-colonnes gothiques et c'est elle qui constitue le pilier, le pied-droit, la porte du ciel. Elle montre la voie comme les vierges gothiques, la Vierge des cantigas sourit mais se tient sur le seuil, tentée d'occuper avec le Fils les tympans du Jugement.

BIBLIOGRAPHIE

- ACOSTA, Vladimir, *Eva y María. La mujer en la simbología y en la literatura cristiana medieval*. in Diosas, musas y mujeres. Monte Avila Editores Latinoamericanos, 1993.
- CLÉMENT, Catherine, KRISTEVA, Julia, *Le féminin et le sacré*, Stock, 1998.
- DEBRAY, Régis, *Le Feu sacré*, Fayard, 2003.
- Dictionnaire d'iconographie romane, Zodiaque, Introduction à la nuit des temps 15, La Pierre qui Vire, 1996.
- Marie. *Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Études réunies par Dominique Iogna-Prats, Eric Palazzo, Daniel Russo, ed Beauchesne, 1996.
- MOUCHEL, Christian, *Imagines Mariae : représentations du personnage de la Vierge dans la poésie, le théâtre et l'éloquence entre XIIIe et XVIe siècles*, Presses universitaires de Lyon, 1999.
- WARNER, Marina, *Seule entre toutes les femmes, mythe et culte de la Vierge Marie*, Rivages Histoire, Paris, 1976.

**EL MANTO O LA PROTECCIÓN (CSM IV),
MARÍA, PUERTA DE LA IGLESIA (CSM CCI)
Y JESÚS LA FLOR DE MARÍA (CSM LXX),
TRES METÁFORAS VISUALES EN LAS MINIATURAS
DE LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA DE ALFONSO X**

Jesús Montoya Martínez
Grupo de Investigación Retórica Medieval
(HUM 499, PAI)
Universidad de Granada

La miniatura en las *Cantigas de Santa María*.

No faltan ensayos sobre la miniatura alfonsí o miniatura elaborada en el Scriptorium del Rey Sabio. Bastaría recordar la obra pionera de Guerrero Lovillo (Madrid, 1949) o la más reciente de Gonzalo Menéndez Pidal (Madrid, 1986) para confirmarlo. Estos mismos caminos los han seguido John E. Keller (Kentucky, 1984, Kentucky, 1990) Kinkade (KATZ and KELLER, Madison, 1987, 95-110.) También Victoria Chico Picaza, quien hizo un estudio sobre la composición pictórica en el *Códice Rico* (TH) de las *Cantigas de Santa María* (Madrid, Univ. Complutense, Tesis doctorales, 1984), como también sobre el Códice de Florencia (*Madrid, Edilán, Volumen complementario*, 1987, 123-143) llegando a la conclusión de que sus viñetas son la visualización de unas historias cuya estructura literaria influye en la composición de las mismas, que, por su parte, se enfocan como una escenografía teatral; más tarde publicaría un estudio

semejante al de Guerrero Lovillo, esta vez sobre el *Códice de Florencia*, la estudiosa Amparo García Cuadrado (Murcia, 1994). Pero quien más ha profundizado en el estudio de la miniatura alfonsí ha sido Ana Domínguez Rodríguez, cuya amplia bibliografía puede verse en uno de sus últimos trabajos: "La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las *Cantigas de Santa María*", en *El scriptorium alfonsí: de los libros de Astronomía a las Cantigas de Santa María* (DOMÍNGUEZ, 2000, 173-214). La estudiosa Ghislaine Fournès, ha profundizado recientemente y aun en este Simposio sobre la figura de María como símbolo o imagen en el *Códice Rico* (Lyon, 2000, 189-199). Y más recientemente Francisco Corti, animado por la orientación retórica que el Grupo de Investigación *Retórica Medieval* de la Universidad de Granada ha impreso a sus trabajos, se ha dedicado a estructurar lo que venimos llamando *retórica de la narrativa visual* (Sevilla, 2003).

No nos es desconocida la producción actualmente existente sobre la narrativa visual desde el campo y la perspectiva más generalizada de las Bellas Artes. Baste recordar los múltiples trabajos que ha inspirado Panofski (Madrid, (1957^a, 1970) en los últimos años. Más recientemente Alberto Carrere ha publicado un trabajo que titula *Retórica de la pintura*, en el que habla de la estética artística, en especial en la pintura del XVII (Madrid, 2000).

Ningún pintor, sin embargo, opera con la narrativa visual con mayor eficacia y organización que el miniaturista de las *Cantigas de Santa María*.

Como todos conocen, la obra hagiográfica de Alfonso X es una obra multidisciplinar donde actúan de modo muy destacado dos medios de transmisión: el verbal y el pictórico. Ambos están intercomunicados y se influyen entre sí. La narrativa visual se debe fundamentalmente a la narrativa verbal y está íntimamente vinculada a ella; pero los pocos que han intentado analizarla Keller (Kentucky, 1984, Kentucky, 1986), Connie Scarborough (1987, 135-154) la utilizan para objetivos más bien culturales y sociológicos, no así Luis Beltrán (1985, 329-343) quien habla de dos narrativas contando las mismas cosas y proclama para ellas estéticas autónomas (BELTRÁN, Madrid, 1990, 15), como Kataline Kulp-Hill quien hablaba del lenguaje de las imágenes (1980, 3-9; 1986, 309-321). Ahora

bien, lo que interesaría sería descubrir no tanto la estética propia sino cual fue el *arte*, es decir, el método que predominó en ambas estéticas y en cada una en particular.

Esto nos reta y nos lleva a plantear la hipótesis de si, al ser la miniatura histórica de las CSM la narración de un hecho, un suceso, no se sometería su narración visual a las mismas reglas a las que se sometió la narración verbal del mismo, para así conseguir un discurso unitario y coherente de las dos narrativas. Lo que no impide reconocer de antemano que, por diversas circunstancias, la imagen no se acomoda en un cien por cien al texto, tal como lo reconoce Ana Domínguez (DOMÍNGUEZ, 2003, 290-297).

El *oficium rhetoricum*.

La narración verbal de cada una de las cantigas somete los datos que recibe de la tradición oral o escrita a un orden y distribución, que es, en el plano retórico, la segunda de las funciones a las que debía someter el orador su discurso (*inventio, distributio, elocutio, memoria et pronuntiatio*), si quería cumplir con el *oficium oratoris*. Éste, después de fijar la materia (es decir, después del *trobamiento* o *inventio*) se proponía cómo exponerla ante su público, para lo que era esencial *ordenarla*, en primer lugar, es decir, disponerla según habían sucedido los hechos, y luego *distribuirla* según criterios de eficacia en la influencia de la opinión del oyente.

Orden, decía Brunetto Latini (1989, cap. 3), es establecer sus dichos e sus razones que a fallado, cada uno en su lugar, según que más pueden valer, que quier decir que ante todo deve poner onbre las buenas razones, e en medio de las fablas, e en la fin de las fablas, e en la fin deve poner los fuertes argumentos en que más fía, a que su adversario non pueda contradecir.

Brunetto Latini incluye en el libro III de *Livres dou tresor* la *partida* de la Retórica y las tres precisiones de que hablaba el *Ad Herennium* (CICERÓN, 1991, I, IX) cuando propone que para narrar con claridad una cosa debemos exponer según una cronología, como cuando habla de la confirmación de los argumentos donde dice que la *dispositio* conviene hacerla:

firmissimas argumentationes in primis et in postremis causae partibus collocare; mediocris et neque inutiles ad dicendum neque necessarias ad probandum, quae, si separatim ac singulae dicantur, infirmae sint, cum caeteris coniuncturae firmes et probabiles fiunt interponi possent (*Ad Her., cap. III, X*)

Luego viene la *elocutio* que es la parte en la que el orador se dedicaba al lenguaje, a su selección y adecuación. Tres preceptos son esenciales en una *elocución* según el estilo grave: la *elegancia*, la *composición* y la *distinción*. Brunetto Latini la interpreta como *parole*, al ser éstas el principal objetivo de la misma; el traductor de la obra en tiempos de Sancho IV, en el siglo XIV la interpreta como *palabra*, y la describe así:

Palabra es el adobamiento de las palabras o sentencias avenientes a aquello que a fallado; ca fallar e pensar poco valdríen si las palabras no se acordasen cada una a su materia e non la materia las palabras; porque una fermosa palabra o semeiança o un exemplo que sea semejante a la materia confirma todos sus dichos e fazlos fermosos e creybles (*Tesoro III, cap. 3*)

Alfonso X, por su parte, aconsejaba al *fablador*, es decir, al orador, y le decía:

que cate la rrazón que ouyere a dezir, que la colore en manera que parezca bien en las uoluntades de los que la oyeren. (ALFONSO X, *Set.*, 1984, XI: 18)

Más tarde, Brunetto Latini, cuando hable de los diversos modos que tiene el orador para amplificar el *hecho* o *cuento* nos remitirá a los *colores rhetorici* de los que el primero es *ornamiento* que es lisa y llanamente la amplificación del cuento:

lo que el onbre podrie dezir en tres palabras, las creçe por otras palabras más luengas e más fermosas que digan eso mesmo (*Tesoro III, 13*)

y el segundo es *torno*, o *torneamiento*, el tropo de palabra o de dicción, la metonimia o la sinécdoque se puede producir:

camiarás las propias palabras e mudarás el nombre de las cosas o de las personas en muchas maneras de palabras, et esto apuestamente, çercando e tomando

el fecho [...] este torneamiento puede ser en dos manera: o dice la verdad llanamente [...] o esquiva la verdad por su torneamiento (*Tesoro III, 13*)

y el tercero que sería la *comparación* (la actual metáfora, o alegoría, o ejemplo):

e este es el más fermoso acresçentamiento et el mejor que los razonadores fagan [...] La segunda manera, [*la*] cubierta, que non se faze conosçer por su signo, et non va en un ábito, ante muestra una otra manera e semejança de *la otra* que es ayuntada a la verdad de dentro, asi como si fuere de aquella materia misma. Razon commo: de un ombre perezoso diré yo que es un galapago et de un ombre ligero, que es un viento; e desta manera de fablar es buena y enseñada y de buena sentençia ombre fallar en los dichos de los sabio (*Tesoro III, 13*)

La metáfora.

La definición que B. Latini acaba de exponer no es ni más ni menos que lo que los griegos llamaban *tropo*. El *signo* del que habla Brunetto es el semema en su sentido recto, mientras que el *ábito* es el término nuevo, es decir, lo que los modernos del Grupo μ denominan el nuevo semema en el que se produce la intersección de sememas (Madrid, 1987) en que se basa todo aquél que utiliza la metáfora y que los medievales denominaban *comparación*.

Es lo que Quintiliano definía como el cambio del significado propio de una palabra o de una frase por otro significado propio o semejante al primero con ventaja de la expresión.

Hay *tropos*, pues, de dicción o de palabra, que cambian o trasladan el sentido de una palabra; y *tropos* de sentencia que cambian el sentido de una frase, oración o cláusula.

Si decimos *la alfombra de los prados* por la yerba o césped de los prados, trasladamos el sentido de césped o alfombra y cometemos un *tropo de dicción*, por cambiar solamente el significado de una palabra; pero si decimos *ver los toros desde la barrera* para denotar *hacer una cosa*

sin peligro trasladamos el sentido de toda una frase u oración y resulta un tropo de sentencia; en el primer caso es una metáfora y en el segundo para los neorretóricos es una alegoría.

Pero como decía Paul Ricœur (París, 1975) la metáfora no se puede reducir, como afirman los neorretóricos Genette, Cohen, Le Guern y otros a la mera sustitución de una palabra (*metáfora palabra*) o al cambio de sentido de una sola palabra, pues eso sería aprisionar la retórica de los tropos en el dominio de la mera semántica. Se trata más bien y sobre todo de un problema de significación, que implica la referencia, y tal problema sólo puede ser abordado desde la frase, o más generalmente desde el enunciado (GRUPO μ , 1970, 31). Se trata, pues, de reivindicar que la metáfora es un medio estilístico que el orador emplea para darle mayor amplitud a las palabras, sobre todo cuando se trata de manifestar conceptualizaciones.

El sentido traslaticio de las palabras es el nuevo efecto de las mismas, nacido de la asociación de ideas, que se enlazan en nuestra memoria de tal suerte que la presencia de unas evoca el recuerdo de otras, que presentan alguna relación con las primeras.

Los *tropos de dicción* son tres: *metáfora*, *sinécdoque* y *metonimia* y el fundamento de su traslación o cambio de sentido suele basarse en las leyes de asociación de ideas conocidas, bien por semejanza, bien por coexistencia o bien por sucesión, dando origen respectivamente a los tropos indicados.

El oficio retórico del miniaturista histórico (o miniatura alfonsí)

Si prescindimos de la *memoria* y de la *pronuntiatio*, funciones exclusivas del *oficium oratoris*, las otras tres funciones atribuidas al mismo podrían aplicarse, no sólo a la narrativa verbal, sino también a la narrativa visual, es decir al pintor que en nuestro caso es el miniaturista histórico. De todas ellas la más difícil de justificar sería la *elocutio* u *ornamento* que diría Brunetto Latini.

No se trata de encontrar mejores colores, o colores más simbólicos (precisamente hay una cantiga que habla de esto, en concreto la del miniaturista que coloreaba de tres colores el nombre de María: azul, rojo y oro, *csn* 384) aunque estamos convencidos que éstos jueguen su papel en la retórica visual. Ni tampoco en el adorno de cualquiera de las imágenes. Se trata de mostrar una cosa mediante otra que tenga una relación de semejanza. Es un tratamiento de la imagen que afecta a su significado.

Si partimos de que el *milagro literario* no es otra cosa que un discurso epidíctico o demostrativo cuya *controversia* – según los retóricos del tiempo – se basa en la *antítesis*, y que el *elogio del personaje* que queremos exaltar se deriva del resultado exitoso que tendrá este personaje; en el caso del milagro éste está representado en la acción protectora que ejerce en favor del beneficiario –o personaje secundario– del milagro, este se reduce a presentar dos ideas fuerza: *la precariedad humana* y *la onnipotencia divina*. Una y otra se estructuran de tal manera que el análisis de una (*la semántica*) no se contradiga con el de la otra, que la contigüidad antitética de ambas no se opongan ni, mucho menos, se excluyan. De ahí que deba mediar un personaje que facilite la conjunción de ambas, donde se produce la intersección en la que basan los actuales retóricos la metáfora, sin romper la isotopía (la coherencia).

En el análisis que hice –hace ya muchos años– del milagro literario ya señalaba su característica particular, es decir, la tensión laudatoria. De ahí que su agrupamiento deba hacerse dentro del discurso epidíctico que tiene por objeto la *laudatio*. El discurso del milagro se ofrecía como una *confirmatio*, pero basada en la consecuencia que se deriva de una antítesis –resuelta de antemano, ciertamente, pero una antítesis– cuyos elementos eran cinco, insertos con mayor o menor extensión (más o menos evidencia, también) en su narración: una introducción (pequeño exordio, donde aparecen habitualmente el *ubi* y el *quando*), presentación del beneficiario en situación crítica (el lugar común *quis*), narración del suceso (el *quid*, el *quomodo* y el *quare*), la intervención sobrenatural (dramatización de la misma o simple constatación) que es donde el miniaturista se ve obligado a alargar en lenguaje pictórico mediante el uso de metonimias, sinécdoques o metáforas pictóricas y la admiración por el suceso y la consiguiente alabanza (MONTROYA, 1981, 128).

El miniaturista, narrador con imágenes del milagro, debía por tanto atenerse a presentar una antítesis visual en la que estuvieran plasmados los tres elementos dichos. Lo primero sería situar el milagro y de modo especial ubicarlo. Si en el mar, con una escena marina, si en un barco, el mismo; si en la tierra, un lugar campestre o urbano y así sucesivamente; lo segundo era presentar al beneficiario del milagro en su situación de precariedad. Si enfermo, postrado; si perdido, entre montañas; si tentado por el diablo, con la presencia diabólica. La intervención sobrenatural solía representarla de modo que el observador viese cómo Dios, en nuestro caso la Virgen, solía acudir en auxilio de su devoto. A veces este auxilio se plasma de tal modo que la figura divina o la propia santa María rompen el cuadro y aparecen en la parte superior, por encima de la propia orla, indicando de este modo la ayuda que viene de lo *alto*. Y las más de las veces al miniaturista se ve obligado a ese lenguaje figurado del que hablábamos antes.

Según esto vamos a presentar tres motivos pictóricos, de los que dos de ellos dejarán patente cómo el miniaturista utiliza una imagen de significado ambiguo para expresar un concepto generalizado de carácter espiritual; mientras que por último veremos cómo el significado natural de una imagen se emplea para significar otra que tiene una relación de semejanza. Motivos pictóricos que pueden denominarse sin ningún reparo metáforas.

El manto de María, amparo de los hombres (Códice Rico, lámina VI)

“El *manto* (o capa) era la pieza noble del atavío medieval. Su uso estaba restringido a la nobleza, a los grandes señores, y lo podían lucir indistintamente los dos sexos, si bien con la natural diferencia” (GUERRERO LOVILLO, 1943, 61)

La voz *amparo*, (*ampança*, en gallego) es un sustantivo derivado del verbo *amparar*, es decir, *favorecer*, *proteger*, y significa *abrigo* o *defensa*. Covarrubias definía el verbo así:

Amparar: Favorecer y socorrer a los que vienen con necesidad de socorro, compuesto del verbo *parare*. Significa estar aparejado para hazer favor, como

el que abre los brazos para recibir el niño que se empieza a soltar y va a caer (COVARRUBIAS, s.v.)

La acción de amparar o proteger a alguien presupone la necesidad de ser amparado, protegido, acogido, es decir, presupone una situación de precariedad de la que el hombre no puede salir por sí mismo. Un peligro o situación embarazosa que hace que se produzca ese *tremor mentis* que caracteriza el miedo.

La cantiga núm. IV narra la protección que María ejerce con el niño judío cruelmente castigado por su padre. La lámina miniada se compone de seis pequeños cuadros cuya distribución coincide con la de la narración verbal: el niño judío –vestido a la usanza de los de su misma creencia– que asiste a la escuela de los cristianos (viñeta 1). La aceptación del niño judío de parte de la Virgen, quien desde su altar y con rasgos antropomórficos le da la comunión (viñeta 2). Las cuatro restantes se desarrollan en la casa familiar del judío: en ella se fuerza la escena presentando el horno de vidrio dentro del ámbito familiar, aunque éste sea el comedor (viñeta 3); para más tarde ocupar el protagonismo de lo que va a ser ocasión de la antítesis: crueldad / bondad. La crueldad del padre que lo castiga metiéndolo en el horno; bondad de María que lo protege de las llamas (viñetas 4 y 5).

María como personaje sobrenatural se muestra en la viñeta 5 como *ese personaje de intersección sémica de los dos significados*: la bondad de María y la protección ejercida en favor del personaje beneficiario del milagro. Esta protección de María se simboliza mediante el alzamiento de su manto o capa de cuyo interior sale el niño, mientras María ocupa toda la boca del horno. Esto es lo que personalmente llamo metáfora visual, pues el miniaturista se sirve de este *medio estilístico para darle mayor amplitud a la imagen* para ir más allá en el significado que la propia pintura podría sugerir. De suyo el ver salir al niño de debajo del manto de una mujer podría expresar muchas cosas, pero en el contexto de la antítesis establecida por la viñeta anterior (la *crueldad* del padre que lo empuja hasta meterlo entre las llamas) sólo significa que María lo ha protegido por su *bondad* y poder defendiéndolo de las llamas. La conceptualización de *amparo* (protección) está bellamente expresada por esta imagen.



Viñeta 5, Lamina VI. Códice Rico, Edilán 1979

María, puerta de la Iglesia (*Códice B R 20* de Florencia, 2, viñeta núm. 5, Lámina 67)

Entre los apelativos que los Milagros divulgan es el de María Puerta del Cielo; Puerta de la Nueva Alianza; Puerta de la ley nueva; Puerta de la Iglesia.

Covarrubias define la voz puerta diciendo:

Puerta: latine porta dixose a *portando*, porque por ella entran todas las provisiones, y así su primera significación se entiende de la puerta de la ciudad o castillo. (COVARRUBIAS, s.v.)

En el latín patristico la voz predominante es *ianua*, procedente de Janus, dios del Olimpo, al que estaba dedicado el primer mes del año: *januarius*. Esta voz significaba, por tanto, todo aquello que daba entrada; bien a la materia, bien a los diversos lugares. Isidoro ya emplea *ianuae coeli*, interpretando con estas palabras las puertas de Oriente y Occidente del Paraíso, que decía *Ezequiel*, 44, 1.

Gonzalo de Berceo, sin embargo, ya usa el nombre más común: *puerta*, derivado de *porta* y lo explica en el Prólogo a sus *Milagros de Nuestra Señora* (GONZALO DE BERCEO, 1988, Pról.) con esta bella paranomasia:

Ella es dicha puerto a qui todos corremos,
e puerta por la qual entrada atendemos.
36 Ella es dicha puerta en sí bien encerrada,
pora nos es abierta pora darnos entrada (*Prólogo* 35cd-36ab)

En la paranomasia “Eva/Ave” de la cantiga núm LX, las viñetas cinco y seis de su lámina ilustran esta oposición entre Eva y María mostrando a una cerrando una puerta y a la otra abriéndola. Este simbolismo es distinto, pero fruto del que venimos comentando. Su analogía radica en que así como el pecado expulsa a Adán y a Eva y a sus descendientes del Paraíso; María que es *quien porta* el fruto de su Hijo, Jesucristo Redentor del pecado, es quien abre el nuevo paraíso de la gracia. El pintor acude a repre-

sentar el momento histórico bíblico en el que se produce la aceptación de María a concebir a su Hijo (viñeta núm. 1. Códice Rico, Lámina LX). Luego las viñetas núm. 5 y 6 ofrecen las consecuencias de uno y de otro acontecimiento.

La puerta del Paraíso se proyecta hacia el Cielo, ya que el hombre, de no haber pecado, no habría tenido ningún obstáculo para entrar al otro Paraíso, que es el Cielo

El teólogo José María Cabodevilla, al comentar el título: *Puerta oriental* (Ez. 44,1) afirma que se dice así porque de Ella salió el *sol* que es Cristo, y es puerta de bienaventuranza para nosotros, de ahí la súplica: *Ianua coeli, ora pronobis*. María es una *puerta que añade unos centímetros de amplitud a la angosta* (Mt 7,14) puerta de los cielos (CABODEVILLA, 1963).

La simbología de puerta llega a ser tan efectiva que en la cantiga núm. 201 (Códice B R 20 de Florencia, 2, viñeta núm. 5) la Virgen se convierte en puerta auténtica, ocupando su figura el vano completo de la entrada de una iglesia.



Códice B R 20 de Florencia, 2, viñeta núm. 5, Lámina 67

María rama y raíz (Códice Rico, Lámina LXX)

El motivo pictórico que voy a estudiar en esta ocasión se encuentra en una cantiga cuya cadencia numérica varía en las distintas ediciones críticas de W. Mettmann (1971, 1984); en la primera ocasión le dio el número LXX, en concordancia con el cód. *III* o códice Rico, mientras que en la edición más reciente le dio el número LXXX, siguiendo la cadencia numérica Bj2, o códice de los músicos. Nosotros nos referiremos a la cantiga núm LXX del códice Rico que es la que está ilustrada con la miniatura que comentaré.

La mencionada miniatura, viñeta 5 de la lámina LXX, ha tenido una interpretación equivocada en parte. Se la ha tenido como una de tantas manifestaciones pictóricas del *árbol de Jesé*, lo que no es totalmente cierto, pues falta lo que es esencial del mismo, el patriarca Jesé; es muy eficaz para mostrar como María es *la rama* de la que procede *la flor* que es Cristo.

El árbol de Jesé es una alegoría derivada de la profecía de Isaías: *Egredietur virga de radice Jese, et flos de radice eius ascendet..* (ISAÍAS 11,1) que vulgarmente suele manifestarse como un árbol genealógico, que, partiendo del ascendiente de David, Jesé, se eleva hasta la última descendencia davídica que sería Jesús.

La gran experta en iconografía evangélica y, en concreto, en los códices miniados alfonsíes, Ana Domínguez, ha dedicado especial atención a esta alegoría pictórica y dice que, en efecto, basados en el pasaje de Isaías, "los historiadores del Arte han considerado que este texto se refiere a Jesé, el padre de David, y a sus descendientes, expresando la idea de que el Mesías va a venir de la estirpe regia de David" (DOMÍNGUEZ, 2000,179) La interpretación alegórica del texto, según esta experta, procede ya de Tertuliano (*De carne Christi*) quien dijo que la *virga* o rama era María, descendiente de David, mientras la *flos* sería el hijo de María, Cristo.

A partir de este polemista los Santos Padres interpretaron así el texto y su interpretación como árbol genealógico estuvo muy difundida. Entre los Padres de Occidente encontramos al español San Ildefonso, obispo de

Toledo, quien hace referencia del mismo en su tratado *De perpetua virginitate Mariae* (siglo VII).

El propio Alfonso X se admira de cómo no alabamos debidamente a María, *virga* o rama del árbol *Jesé*:

Virga de Jesse,
quen te soubesse
loar como mereces
e sen ouvesse
per que dissesse
quanto por nos padeces! (*Cantigas de Santa María*, núm. 20, 2-7)

'Rama de Jesé, quien te supiese alabar como mereces y tuviese inteligencia para decir cuánto padeces por nosotros!'

En el artículo anteriormente citado, Ana Domínguez hace un estudio bastante extenso sobre el *árbol de Jesé*, distinguiendo hasta cinco tipos distintos de su representación pictórica. No obstante señala como grupo distinto y peculiar las representaciones que de esta alegoría tiene el Códice *THI* de las *Cantigas de Santa María*, deteniéndose en el comentario de la cantiga núm. LXX y LXXX.

Al tratar la viñeta 5 de la lámina LXX, correspondiente a la cantiga núm. LXX dice que es "la más hermosa y original de las representaciones del árbol de Jesé en las *Cantigas*, aunque no parece guardar ninguna relación con el texto poético que acompaña. En ella figura la Virgen de pie paseando triunfalmente una rama cuya flor es Cristo" (DOMÍNGUEZ, 2000, 213).

Y tiene razón Ana Domínguez cuando advierte que no hay relación alguna con el texto, pero no sólo porque la narración verbal no corresponda a la alegoría de María rama y raíz, sino porque la viñeta es sólo una *didascalia* sobre el texto evangélico *benedictus fructus ventris tui* incorporado al del *Ave María*. Tanto el texto como la cantiga son una glosa a esta oración mariana (FILGUEIRA, 1985; BELTRÁN, 1988). En concreto la viñeta 4 es la interpretación del *benedicta tu in mulieribus* (lámina LXX, viñeta 4) y la viñeta 5 corresponde al texto dicho más arriba: *benedictus*

fructus ventris tui, versos 15-20, estrofas cuarta y quinta donde se dice:

Ontr'as outras molleses tu
es b'zeita porque Jesu
Cristo parist'; e porend'u
nos for mester, rezôador
sei por nos, pois que b'zit' é
o fruto de ti, a la ffe; (*Cantigas de Santa María*, núm. 70, 15-20)

'Entre todas las mujeres tú eres bendita porque a Jesu Cristo pariste; y por tanto, donde fuera menester, sé tú nuestra abogada, puesto que bendito es el fruto (nacido) de ti, en verdad'

El *benedicta, tu, in mulieribus et benedictus fructus ventris tui*, procede de Luc 1, 42, o sea, la bendición que Isabel dirigió a María, cuando ésta la fue a visitar. Bendición que se incorporó al *Ave María*, mientras que entre 1261-1264, bajo el pontificado del papa Urbano IV, se le añadió la explicación *Jesus*.

La narrativa visual muestra a María, estática, no en procesión, portando un pedúnculo que nace de su vientre convirtiéndose *la propia figura de María* en la *rama* de la parte de ese pedúnculo que termina en una *flor* abierta que es Jesús.

San Ildefonso en la obra antes mencionada dice, María "es vara (*rama delgada*) de la raíz de Jesé, esto es, nacida de su linaje, virgen que produjo esta flor, Cristo, por espiritual influencia y sin allegamiento corruptible de varón" (Madrid, 1971, 67).

El que el pedúnculo de esta flor repose sobre el vientre de María está indicando su maternidad. La imagen es de nuevo la intersección de dos *semas*: el pedúnculo que parte de la rama y termina en la flor y Jesús, fruto del vientre de María. En este caso la metáfora está plenamente conseguida. El espacio plástico de la miniatura evoca esas dos imágenes mentales en que se produce el encuentro, la mencionada intersección sémica: la botánica: la producción de una flor, y la humana o maternidad radicada en el vientre de la mujer.

Gonzalo de Berceo hizo alusión, aunque indirecta, a esta metáfora en sus *Milagros de Nuestra Señora*, titulando a Cristo *flor alumbrada por María*, en aquellos magníficos versos:

“Lo que nunca fecist en otro pecador,
no sea en Teofilo, por el Nuestro Señor;
tórname en la gracia de la tu sancta Flor,
la Flor que Tú pariste sin tacha, sin dolor” (GONZALO DE BERCEO;
Milagro XXIV, 799-802)



Códice Rico, CSM, num. 70, lámina LXX.

El texto de la cantiga no es el que Ana Domínguez cita, al menos si nos atenemos al Cód. *III*. El texto que cita Ana Domínguez es el de la cantiga núm. LXXX del Cód. *III* que, sin embargo, podría ser aplicado a Lámina LXX. Viñeta 5, pues refiere la maternidad de María, que es lo que profetiza Isaías con la frase anteriormente citada. Ahora bien el texto de la cantiga núm LXX pertenece a una cantiga de loor que es una didascalia sobre “Santa María ruega por nosotros” segunda parte del Ave María, en cuyos versos 15 - 20, estrofas cuarta y quinta dice así :

Ontr’as outras molleres *tu*
es bñeita porque Jesu
Cristo parist’; e porend’u
nos for mester, rezador
Sei por nos, pois que *bñit’ é*
o fruto de ti, a la ffe; (*III*, 80)

‘Entre todas las mujeres *tú eres bendita porque a Jesu Cristo pariste*; y por tanto, donde fuera menester, sé tú nuestra abogada, puesto que *bendito es el fruto (nacido) de ti, en verdad*’

Una glosa del: “Bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre”, texto procedente de Luc 1, 42, o sea, la bendición de Isabel, que esta parienta de María le dirigió, cuando la fue a visitar. Esta bendición se incorporó, entre 1261-1264, a la salutación angélica bajo el pontificado del papa Urbano IV.

Pero viniendo a la narrativa visual (lámina de la CSM LXX) no estamos de acuerdo con Ana Domínguez cuando dice que en la viñeta quinta se muestra a María, en procesión, portando una rama. Ella es la “rama” de la cual nace una flor, cuyo pedúnculo reposa sobre el vientre de María.

Le escena representa a Alfonso y sus cortesanos y unas santas acompañantes que están con gesto de veneración y de súplica: los primeros de rodillas, las segundas con las manos juntas, signo evidente de la actitud mencionada. No hay gesto de itinerancia ni de procesión alguno. Alfonso, como en la cantiga núm. 20, no hace otra cosa que estar de rodillas ante María Madre de Jesu Cristo, que es lo que quiere decir, en definitiva, la voz “Rama” en la profecía de Isaías, porque como dice San Ildefonso en su *De virginitate perpetua Sanctae Mariae*, María “es vara (*rama del gada*) de la raíz de Jezé, esto es, nacida de su linaje, virgen que produjo esta flor, Cristo, por espiritual influencia y sin allegamiento corruptible de varón”¹.

El que el pedúnculo de esta flor repose en vientre de María está indicando su maternidad. En este caso la metáfora está plenamente conseguida.

¹ San Ildefonso, *La virginidad perputa de María [...]* edic. crítica bilingüe de V. Blasco y J. Campos, Madrid, BAC, 1971, pág. 67.

El espacio semántico en el que se produce el encuentro de producción de una flor y maternidad está plenamente conseguido.

El texto de la cantiga núm 80 del Cód T.I.I :

R mostra ram' e rayz,
e Reynn' e Emperadriz,
rosa do mundo;
e fiiz quena visse ben sería.

"La erre significa que es Rama y Raíz y Reina y Emperatriz, rosa del mundo.
Y dichoso sería aquél que la viese"

tiene su correspondencia en otro árbol de Jesé atípico, como reconoce Ana Domínguez, pues parte directamente de la tierra, sin intermediación del personaje bíblico Jesé, aunque la línea directa de María, que aparece en la almendra central última, está precedida de dos figuras de reyes, David y Salomón, flanqueados a izquierda y derecha por descendientes de la línea davidica y recordados por Mateo, en la línea generacional de Jesús.

La polisíndeton con que viene expresado el texto de la cantiga ofrece cierta ambigüedad. La que no debe obligarnos a aceptar unir en igual grado todos los apelativos por la conjunción coordinada, ni tampoco por parejas (por ejemplo "Rama y Raíz" "Reina y Emperatriz") sino que, en nuestro caso, quiere decir que María es cada una de ellos. Por tanto María es Rama, y en esto está reflejada la profecía de Isaías. Ya que de ser rama y raíz, se daría una cierta contradicción con la profecía, porque en ella la raíz es Jesé. La raíz está vinculada a también sentidos de procedencia o de generación; en este caso equivaldría madre del Hijo de Dios hecho carne.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO X, *Setenario*, edición de Kenneth H. Vanderford, Barcelona, Edic. Crítica, 1984.
- ALFONSO X el Sabio, *Cantigas de Alfonso X el Sabio*: Edición facsímil del Códice Rico T.I.I de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, siglo XIII, con *Volumen Complementario*, Madrid, Edilán, 1979.
- ALFONSO X el Sabio, *El códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio: Ms B.R.20 de la Biblioteca Nazionale Centrale*, con *Volumen Completario*, Madrid. Edilán, 1987.
- BELTRÁN, L, "Texto verbal y texto pictórico: las cantigas 1 y 10 del *Códice Rico*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IX, núm. 3, 1985, p.329-343.
- BELTRÁN, L, *Las cantigas de loor de Santa María de Alfonso X el Sabio*, Madrid, Ediciones Júcar, 1990, 15.
- BRUNETTO LATINI, *Li Livres dou Tresor, El Libro del Tesoro*. Traducción de Alonso Paredes, edic. de Spurgeon Balwin, Madison, 1989. (Citamos *Tesoro*)
- CABODEVILLA, José María, *Señora Nuestra. El misterio del hombre a la luz del misterio de María*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, núm. 161, 1963.
- CARRERE, Alberto, *Retórica de la pintura*. Madrid, Cátedra, 2000.
- CHICO PICAZA, María Victoria, *Composición pictórica en la miniatura del códice Rico de las Cantigas de Santa María*. Madrid, Univ. Complutense, Tesis doctorales, (1984) 1987.
- CHICO PICAZA, María Victoria, "La ilustración del Códice de Florencia". En ALFONSO X EL SABIO, *El códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio: Ms B.R.20 de la Biblioteca Nazionale Centrale*, Madrid, Edilán, 1987; ALFONSO X EL SABIO, *El códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio: Ms B.R.20 de la Biblioteca Nazionale Centrale*, Madrid, Edilán, 1987 *Volumen complementario*, p.123-143

- CICERÓN, *Rhetorica ad Herennium*. Traducción, introducción y notas de Juan Francisco Alcina, Barcelona, Bosch, Erasmo, textos bilingües, 1991 (Citamos *AdHerennium*)
- CORNIFICI, *Rhetorica ad C. Herennium*, Introduzione, testo critico, commento a cura di Gualterio Calboli, Bolonia, Casa Editrice Prof. Editrice Piccardò Pàtron, 1970.
- CORTI, Francisco, "La guerra en Andalucía; aproximación a la retórica visual de las *Cantigas de Santa María*", *El scriptorium alfonsí: de los libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*. Coordinadores Jesús Montoya Martínez y Ana Domínguez Rodríguez, Madrid, Editorial Complutense, 1999, p.301-326
- CORTI, Francisco, "Retórica Visual en episodios biográficos regios ilustrados en las *Cantigas de Santa María*" en *Archivos Instituciones y Documentos*, 2002, p.49-59.
- COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española*, edic. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, (1674), 1943. (citamos: COVARRUBIAS, s.v.)
- DOMÍNGUEZ, Ana, "San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las Cantigas de Santa María. Con unas reflexiones sobre el método iconográfico", en *Literatura y Cristiandad*, Granada, Edit. Univ. de Granada, 2000, en particular págs. 290-297.
- DOMÍNGUEZ, Ana, "La Virgen rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las *Cantigas de Santa María*", en *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, Madrid, Editorial Complutense, 1999, pág. 179.
- FOURNÉS, Ghislaine, «La Vierge du Códice Rico (XIII^e siècle): divinité ou femme divinisée» in *Images, Divinités, actes du 2^e Congrès International du GRIMH*, Lyon, Novembre 2000, p.189-199.
- GARCÍA CUADRADO, Amparo, *Las Cantigas; El Códice de Florencia*, Murcia, Secretariado de Publicaciones, 1993.
- GONZALO DE BERCEO, *El libro de los milagros de Nuestra Señora*. Edición con notas de J Montoya, Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1988.

- Grupo μ , *Retórica General*, trad. Juan Victorio, Madrid, 1987.
- GUERRERO LOVILLO, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949.
- KELLER, John E. and Annette Grant Cash, *Deily life Depicted in the Cantigas de Santa María*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1990.
- KELLER, John E., *Iconography and Literature*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1984.
- KINKADE, Richard P., "Art and visualization in the *Cantigas de Santa María*; How the Artist Worked", en *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry*, Proceedings of the International Symposium on the *Cantigas de Santa María* of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700th Anniversary Year-1981 (New York, November 19-21) Co-Editors Israel J. KATZ – Jonh E. KELLER, Madison, 1987, p.95-110.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo XIII vista en imágenes*. Madrid, Real Academia de la Historia, Gráficas Lormo, 1986
- MONTOYA, J., *Las Colecciones de Milagros del la Virgen. El milagro literario*. Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1981.
- PANOFSKI, *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, Ed. Infinito, 1957.
- RICŒUR, La Métaphore, Paris, Le Seuil, 1975.
- SAN ILDEFONSO, *La virginidad perpetua de María [...]* edic. crítica bilingüe de V. Blasco y J. Campos, Madrid, BAC, 1971, p.67.
- SCARBOROUGH, Connie L., "Verbalization and visualization in MS. TII of the *Cantigas de Santa María*: The Theme of the Runway Num", en "Art and vicualization in the *Cantigas de Santa María*; How the Artist Worked", en *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry*, Proceedings of the International Symposium on the *Cantigas de Santa María* of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoratoin of Its 700th Anniversary

Year-1981 (New York, November 19-21) Co-Editors Israel J. KATZ - John E. KELLER, Madison, 1987, p.135-154.

Grupo μ , *Retórica General*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós Comunicación. Núm. 27, 1987.

MARIE ET LES FIGURES: LA FIGURATION MARIALE DANS LES *MILAGROS DE NUESTRA SEÑORA* DE GONZALO DE BERCEO

Olivier BIAGGINI

Je voudrais poser quelques jalons pour interroger la notion de figure dans les *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo¹. Mon but est moins d'isoler dans cette œuvre les différentes représentations de la Vierge, que de réfléchir à la logique figurative qui sous-tend l'écriture mariale. La figure est un objet double qui se voit et donne à voir, qui peut être interprété littéralement et produit, en même temps, d'autres niveaux de sens. Par ce terme, je renvoie à la *figura* médiévale, qui est une notion polysémique et capable de désigner aussi bien des figures matérielles (images peintes ou statues, par exemple), que des figures de rhétorique (telles la métaphore ou l'allégorie), ou que des figures exégétiques. Le discours religieux de Berceo nous invite à considérer en premier lieu la figure exégétique, qu'il utilise abondamment. Son emploi dans les *Milagros* ou dans d'autres poèmes du *mester de clerecía*, - en particulier le *Libro de Alexandre* et le *Sacrificio de la misa* - a déjà fait l'objet d'assez nombreuses études, surtout de la part de critiques anglo-saxons (Deyermund et Bly, 1972; Boreland, 1983; Gerli, 1985). Dans l'exégèse biblique et dans

¹ Pour les *Milagros*, je me réfère à l'édition de Fernando Baños (1997). Pour les autres œuvres de Berceo, je renvoie à l'édition collective coordonnée par Isabel Uría (1992).

l'économie des textes religieux médiévaux, la *figura*, c'est avant tout le lien organique qui manifeste la cohérence unitaire des deux Testaments et les rapports entre les deux époques qui leur correspondent dans l'histoire sacrée. Elle est un instrument de concordance qui fonde une méthode particulière, appelée exégèse figurative ou typologie. La typologie est cette méthode qui établit des rapports directs entre des éléments mentionnés dans l'Ancien Testament et des éléments mentionnés dans le Nouveau. Ces éléments peuvent être des personnes, des objets ou des événements. Il s'agit d'examiner l'Ancien Testament à la lumière du Nouveau pour y trouver des prophéties, des préfigurations ou des allégories susceptibles d'annoncer l'avènement du Christ et de la loi nouvelle. Dans cette mise en relation, le premier élément, appelé parfois *figura* ou *typus*, signifie, au-delà de lui-même, le second élément, l'*antitypus*; inversement, ce dernier accomplit, sans le détruire, le sens du *typus*. Gilbert Dahan (1999, notamment 344-350 et 435-444) montre que, dans les théories médiévales elles-mêmes, la typologie ne fonctionne pas seulement en vertu d'une signification des mots (*per verba*), mais également en vertu d'une signification des réalités (*per res*). Moins qu'une concordance entre deux textes, qui sont traversés de toute façon par une seule et même Parole divine, la typologie exploite des correspondances thématiques, en vertu de similarités qui ne sont pas nécessairement d'ordre textuel. Prenons un exemple tiré du prologue² des *Milagros*:

Ella es vellocino que fue de Gedeón,
en qui vino la pluvia, una grand visión;
ella es dicha fonda de David el varón,
con la cual confondió al gigant tan fellón. (Milagros, 34).

Berceo fait ici référence à deux éléments vétéro-testamentaires: la toison de Gédéon³ et la fronde de David⁴. Par la typologie, conformément

² À l'instar de Montoya Martínez (1985b), je préfère le terme de «prologue» à celui d'«introduction» pour désigner la pièce liminaire des *Milagros*. Cet auteur donne à ce propos des arguments convaincants: «Se ha dicho que esta pieza [...] que, tanto por su amplitud como por su carácter alegórico, no es equivalente a un prólogo [...]. Si fueran consistentes estas razones habría que corregir al propio Gautier de Coinci que denominó prólogos a piezas tan largas y tan alegóricas como ésta» (351).

³ Juges 6, 36-40. Gédéon laisse, en plein désert, une toison de laine et Dieu se manifeste en l'imprégnant miraculeusement de rosée.

⁴ I Samuel 17, 40-54. Il s'agit de l'arme qui permet à David de tuer le géant Goliath.

à toute une tradition mariologique avant lui, il considère ces éléments comme préfigurations de la Vierge. Ainsi, la rosée apparue en plein désert sur la toison de Gédéon peut signifier allégoriquement la maternité virgine de Marie; de même, la fronde qui a tué Goliath peut figurer la Vierge en ce qu'elle a permis l'Incarnation, qui est une victoire contre le diable. La multiplication des exégèses typologiques appliquées à la Vierge s'explique par le statut particulier qu'elle prend aux XII^e et XIII^e siècles dans la pensée chrétienne. Sous l'impulsion des écrits de saint Bernard, en particulier, la Vierge acquiert un rôle central dans l'histoire du salut. Dans les homélies et les sermons de saint Bernard, dont Berceo s'est sans doute inspiré dans son prologue des *Milagros*⁵, la Vierge est célébrée pour son rôle actif dans l'avènement du temps de la grâce et elle est considérée comme co-rédemptrice de l'humanité. Selon certains textes de Bernard, Dieu a choisi de faire passer toute sa grâce par la Vierge pour qu'elle atteigne les hommes. Dans ces conditions, l'exégèse figurale ne s'attache pas à Marie comme à n'importe quelle autre réalité néo-testamentaire. Marie est au cœur de la relation typologique en général, dans la mesure où elle-même a permis le passage de la Loi ancienne à la Loi nouvelle. Un des personnages de Berceo, le clerc du miracle IV («La récompense de la Vierge») énonce cette idée de façon très nette dans les louanges qu'il adresse à la Vierge:

Gozo ayas, María, que el ángel credist,
gozo ayas, María, que virgo concebist,
gozo ayas, María, que a Cristo parist,
la ley vieja cerrestí e la nueva abrist. (Milagros, 119).

Toute interprétation typologique peut donc recouper ce passage fondamental d'une loi à l'autre, d'un texte à l'autre, d'un temps à l'autre, que la Vierge a permis. L'exégèse figurative est surtout utilisée pour per-

⁵ Pour les hypothèses autour de cette influence, voir Uli Ballaz (1974) qui convoque les homélies du *De laudibus Virginis Mariae* comme une source probable du prologue. Drayson (1981) complète ce point de vue en proposant d'autres antécédents possibles, chez saint Bernard mais aussi d'autres auteurs. Menéndez Peláez (1981), de son côté, privilégie l'influence de saint Bernard et propose de nombreux points précis de comparaison textuelle entre le prologue et le sermon *De Beata Maria Virgine*. Par ailleurs, rappelons que Berceo, dans son *Duelo de la Virgen*, met en scène Bernard comme narrateur dialoguant directement avec Marie.

mettre un raccord entre deux moments, sa fonction première est de boucler le temps sur lui-même pour redire sans cesse la valeur de la rédemption christique et mariale: sans nier la linéarité historique du temps, et tout en manifestant l'unité fondamentale de la Parole de Dieu, elle rappelle et vérifie la distinction entre l'ère de la Loi ancienne, incapable d'assurer le salut, et celle de la Loi nouvelle, qui est le temps de la grâce. Tantôt la typologie repère des analogies entre ces deux moments, tantôt elle procède selon un schéma d'inversion. Ainsi, Ève, responsable de la Chute de l'humanité, est une préfiguration inversée de Marie et de son action rédemptrice.

À travers une étude du prologue des *Milagros* et de ses éléments typologiques, Michael Gerli (1985) a montré que l'exégèse figurative était un thème structurant qui pouvait donner sa cohérence à l'ensemble du recueil de miracles. En effet, la plupart des miracles du recueil sont eux-mêmes construits sur le schéma d'une rédemption qui succède au péché et, ainsi, chaque intervention de la Vierge peut être considérée comme la répétition, dans le cadre individuel et limité du miracle, de la rédemption universelle de l'humanité. Je voudrais partir de cette idée pour mieux comprendre comment Berceo utilise la logique exégétique de la figuration, lorsqu'elle concerne la Vierge. Même si l'on peut trouver des passages dans les *Milagros* où cet usage est explicite et, pour ainsi dire, externe, je crois que Berceo en fait surtout, en fin de compte, le recours interne d'une narration et d'une écriture propres. Il assimile les possibilités symboliques et structurantes de la figure typologique et, pour cela, l'associe à d'autres figures, matérielles ou rhétoriques.

Après avoir relevé quelques exemples d'un usage externe de l'exégèse figurative, je m'intéresserai à son assimilation par les récits de Berceo. J'examinerai le rôle que joue la figure matérielle (les images ou statues représentant la Vierge) dans l'intervention miraculeuse de Marie et dans la rédemption du miraculé. Enfin, à partir du fameux prologue des *Milagros*, je tenterai de tisser quelques liens entre la figuration typologique et l'allégorie du pré marial construite par Berceo: j'espère pouvoir indiquer quelques procédés par lesquels le texte de Berceo s'approprie la typologie et les figures pour en faire le rouage d'une rhétorique propre, et mieux cerner ainsi ce que signifie alors le discours marial.

La position doctrinale qui consiste à souligner le rôle de Marie dans la rédemption adopte parfois, dans les *Milagros*, une expression théorique directe. C'est bien souvent la typologie qui permet de mettre en

valeur le rôle co-rédempteur que Marie a assumé dans l'histoire sacrée. Ainsi, à la fin du miracle XXII, «Le naufragé sauvé», le récit évoque la diffusion du miracle, sa mise par écrit, et l'effet qu'il produit chez ceux qui le lisent ou l'entendent. La réaction de tous consiste à adresser des louanges et des bénédictions à la Vierge. Berceo conclut en justifiant ainsi les actions de grâce:

Contaron el miláculu de la Madre gloriosa,
cómo livró al omne de la mar periglosa;
dizién todos que fuera una estraña cosa,
fizieron end escripto, leyenda muy sabrosa.

Cuantos que la udieron esa sancta razón
todos a la Gloriosa dizién su bendición;
avién por la servirla mejor devoción,
ca esperavan d'ella merces e gualardón.

La fama d'esti fecho voló sobre los mares,
no la retovo viento, pobló muchos solares;
metieronla en libros por diversos lugares,
ond es oy bendicha de muchos paladares.

Cuantos que la vendizen a la Madre gloriosa
-jpar el Rey de Gloria!- facen derecha cosa,
ca por ella issiemos de la cárcel penosa
en que todos yaziemos, foya muy periglosa.

Los que por Eva fuemos en perdición caídos
por ella recombramos los solares perdidos;
si por ella non fuesse, yazriemos amortidos,
mas el so sancto fructo nos ovo redemidos.

Por el so sancto fructo que ella concibió,
que por salud del mundo pasión e muert sufrió,
issiemos de la foya que Adán nos abrió
cuando sobre deviedo del mal muesso mordió.

Desend siempre contiene en valer a cuitados,
governar los mesquinos, revocar los errados,
por tierras e por mares fer miraclos granados,
tales e muy mayores de los que son contados. (*Milagros*, 617-623).

La prison (*cárcel*) et l'abîme (*foya*) dont l'homme a été délivré par la Vierge ne représentent pas seulement son péché individuel. Avant d'apporter une rédemption individuelle au pécheur qui demande son aide, Marie a joué un rôle fondamental dans l'économie universelle du salut en restaurant le temps de la grâce. Le Christ incarné a libéré les hommes de l'Enfer, où ils avaient été précipités par le péché d'Adam et Ève et leur a ouvert le chemin des cieux. Ce parallélisme entre la grâce mariale et le péché d'Ève est un lieu commun de la tradition exégétique qui résume toute l'ambivalence de la figure féminine dans la tradition chrétienne. En outre, un autre lieu commun typologique est présent dans ce passage: la mise en relation symétrique entre le fruit des entrailles de la Vierge («so sancto fruto que ella concibió»), porteur de rédemption, et le fruit par lequel Adam a provoqué la Chute de l'humanité, en une bouchée fatale («el mal mueso»). Le miracle particulier et individuel du naufragé sauvé est donc rattaché, par deux motifs de l'exégèse figurative, à l'histoire universelle du salut et, plus précisément, à l'Incarnation, ce moment fondamental qui a rendu possible le retour de la grâce sur les hommes.

Or, cette digression doctrinale qui clôt le récit ne s'y ajoute pas de façon arbitraire, mais prend soin, au contraire, d'établir avec lui plusieurs raccords thématiques. Le miracle en question raconte le naufrage d'un navire transportant un groupe de pèlerins qui se rendent en Terre Sainte et rapporte comment un homme est sauvé de la noyade parce qu'il s'est recommandé à la Vierge avant de sauter à l'eau. Après être resté miraculeusement sous l'eau une heure durant, le rescapé sort des flots et explique aux survivants qu'il a été tout ce temps protégé par une étoffe prodigieuse dans laquelle la Vierge l'a enveloppé. La Vierge, qui a sauvé tous les hommes par l'Incarnation, peut répéter cette action rédemptrice à l'échelle individuelle. Dans ce cas, l'abîme métaphorique de la perdition (la *foya* ouverte par Adam) prend la forme d'un gouffre marin bien concret. De même, si la Vierge fait des miracles «por tierras e por mares» (623c), il faut prendre cette expression au pied de la lettre, car c'est bien du danger de la mer qu'a été sauvé le pèlerin. Quant à l'image du fruit, elle peut aussi permettre de raccorder ce miracle individuel à l'ensemble de l'histoire sacrée. L'événement miraculeux, une fois transformé en récit et en livre, suscite la bénédiction adressée à la Vierge: «ond es hoy bendicha de muchos paladares». Les palais des fidèles peuvent aussi savourer le miracle: évoquant la mise par écrit du récit, le texte disait un peu plus haut «fizieron end escripto, leyenda muy sabrosa» (617d). Le récit du miracle,

doté de vertus gustatives, semble répondre symétriquement au fruit croqué par Adam et s'apparente donc, comme fruit de l'action mariale, à la rédemption elle-même. Il représente, à l'échelle individuelle, ce que l'Incarnation signifiait à l'échelle universelle. L'exégèse figurative, essentiellement fondée sur la relation entre deux éléments, est utilisée pour garantir et promouvoir un troisième élément, qui est le miracle. Si les relations typologiques développées dans le texte sont des lieux communs, leur application, en revanche, est exclusivement imputable à Berceo, car la source latine dont il s'inspire n'y a pas recours. Le but de la manoeuvre est de relier le miracle marial du naufragé sauvé à l'ensemble de l'histoire sacrée, ce qui lui confère une certaine authenticité et lui donne un poids argumentatif bien supérieur. En outre, implicitement, le miracle est donné comme une marque supplémentaire de cette rénovation apportée à l'échelle universelle par la co-rédemption mariale.

L'idée de rénovation n'est pas absente de la logique des miracles de Berceo. Le miracle XIX, «L'accouchement merveilleux» relate une autre intervention de la Vierge pour sauver un personnage de la noyade. Au Mont-Saint-Michel, des fidèles se réunissent dans une chapelle seulement accessible à marée basse. Au retour d'un office, une femme enceinte est rattrapée par la marée montante et disparaît dans les flots. Mais peu après, les fidèles qui l'accompagnaient voient l'eau se retirer et la femme sortir de l'onde, son enfant dans les bras. Elle raconte aux témoins émerveillés qu'elle a invoqué le nom du Christ et de la Vierge, et qu'aussitôt Marie est venue la secourir. Non seulement la Vierge l'a couverte de son propre manteau pour la protéger, mais elle l'a fait accoucher de son enfant sans qu'elle n'en ressente nulle douleur. Devant un tel miracle, la communauté rend grâce à Dieu et à la Vierge et compose un hymne que le texte prétend retranscrire. Cet hymne, adressé principalement au Christ, mais incluant aussi la Vierge, est tout entier structuré par une logique figurative:

Tú librest a Jonás del vientre del pescado,
que lo tovo tres días en el vientre cerrado;
non priso listón, ca fue de Tí guardado;
el miráculu viejo oý es renovado.

Fijos de Israel, cuando la mar passaron
que por tu mandamiento tras Moisés guiaron,
yaciendo so las ondas nul daño non tomaron,
mas los persecutores todos se enfogaron.

Los antiguos milagros, preciosos e onrados,
por ojo los veemos agora renovados;
Señor, los tos amigos en el mar fallan vados,
a los otros en seco los troban enfogados.

Señor, la tu potencia, grand e maravillosa,
éssa salvó a Peidro enna mar periglosa.
Señor, que encarnesti enna Virgo Gloriosa,
en Ti sólo fiamos ca non en otra cosa.

Señor, bendicha sea la tu virtud sagrada,
bendicha la tu Madre, Reina coronada;
Tú seas benedicto, ella sea laudada;
Señor, ovist en ella benedicta posada.

(*Milagros*, 454-458).

Comme dans l'exemple du naufragé sauvé, les considérations typologiques qui terminent le récit sont directement liées aux particularités du miracle lui-même. Comme la source latine qui l'inspire, le texte de Berceo renvoie à deux épisodes miraculeux de l'Ancien Testament relatifs à la mer: le séjour de Jonas dans le ventre de la baleine (*Jonas*, 2) et l'épisode de la sortie d'Égypte, où les Hébreux voient les eaux de la Mer Rouge se retirer pour les laisser passer et se refermer sur leurs poursuivants⁶. Le miracle de l'accouchement merveilleux répète les miracles anciens. «Renovar» (456b) a ce sens de «répéter», mais peut-être aussi celui de «rénober», même s'il semble difficile d'établir la structure typologique directement entre le miracle scripturaire et le miracle local et individuel de la femme enceinte. Pour asseoir une relation qui fasse intervenir les deux Testaments, soit les deux pôles traditionnels de la relation typologique, Berceo introduit un exemple néo-testamentaire (457b) absent de sa source latine (*Matthieu*, 14, 22-23), le fameux épisode de la marche sur les eaux. Implicitement, les deux miracles de l'Ancien Testament peuvent passer, dans le texte de Berceo, pour des préfigurations du miracle évangélique. Quant au miracle de la femme enceinte, dans ce cas, il ne se contente pas de répondre aux lointains événements liés à Jonas ou aux Hébreux, mais actualise aussi le miracle du Nouveau Testament. Il serait bien entendu impossible de voir le miracle marial comme une rénovation

⁶ *Exode*, 14, 21-31, mais ici, l'événement est vu différemment: les Hébreux avancent sous l'eau, ce qui cadre encore mieux avec le miracle de la femme enceinte.

de la Loi Nouvelle qui est définitive et qui, en tant que rénovation et accomplissement de la Loi ancienne, se suffit à elle-même et ne présente aucun vide à combler. L'idée d'actualisation est plus juste: le miracle marial applique les principes de la Loi nouvelle en les traduisant ici et maintenant dans l'action concrète et vérifiable du miracle, ce qui laisse la place à une figuration rétrospective⁷. Ainsi, le miracle marial rappelle les miracles vétero-testamentaires pour mieux les dépasser et souligner l'actuelle validité de la Loi nouvelle. Sans doute l'insistance sur la «benedicta posada» suggère-t-elle une interprétation allégorique de la figure du «ventre cerrado» de la baleine de Jonas. Mais le principal raccord produit par toute cette stratégie figurative consiste à relier à l'Incarnation le miracle de la femme enceinte. L'accouchement miraculeux et sans douleur évoqué dans le récit est une figure - certes affaiblie, mais néanmoins évidente - de l'enfantement virginal de Marie, comme si l'on avait affaire à une post-figuration. Par le biais du miracle, le bénéficiaire de la grâce mariale peut devenir une figure plus ou moins directe de la Vierge.

Un autre miracle du recueil, celui de l'abbesse enceinte (XXI), pousse très loin cette logique figurative. Malgré le péché qui l'a conduite à la grossesse et qui la menace d'être exclue de sa communauté religieuse, l'abbesse est une fidèle de la Vierge. Par ses prières insistantes, elle obtient une intervention mariale: là encore, grâce à la Vierge, se produit un accouchement sans douleur et, dans ce cas, l'enfant est recueilli par des anges qui, sur l'ordre de Marie, le confient à un ermite. Cette analogie directe entre la Vierge et le bénéficiaire du miracle peut paraître exceptionnelle, dans la mesure où elle ne s'applique de façon évidente que dans ces deux miracles. Néanmoins, il me semble qu'un grand nombre de miracles favorisent jusqu'à un certain point une assimilation visuelle entre la Vierge et les bénéficiaires de ses miracles, le plus souvent par le biais d'une figuration. Je voudrais prendre quelques exemples pour esquisser une étude de ce processus et en dégager le sens.

Je ne prétends pas que Berceo confonde les rôles de l'intercesseur du miracle et de son bénéficiaire, mais que, au-delà de la distribution explicite de ses rôles, il ménage entre eux des rapports souterrains qui redéfinissent quelque peu ce qu'est pour lui la Vierge Marie.

⁷ Ana Diz (1985) résume cette idée: «En tanto madre de Cristo, persona histórica, María no puede ser alegorizada; en cambio, en tanto madre y abogada de la humanidad, la Virgen es precisamente esa figura universal que requiere la alegoría» (205).

Dans la plupart des miracles, le rapport entre Marie et ses fidèles se définit explicitement selon le schéma féodal et courtois de la vassalité. Marie est la dame et le seigneur qui récompense ses fidèles en contrepartie de leur dévotion, assimilée à un service amoureux. Le péché du personnage, même lorsqu'il est très grave, peut être surmonté en vertu de ce service, qui motive l'intercession de Marie auprès de Dieu ou son intervention miraculeuse directe. Jesús Montoya (1985c) et, plus récemment, Miguel Ibáñez Rodríguez (1995) ont pu montrer le caractère unificateur de ce schéma à l'échelle du recueil tout entier. A priori, ce modèle de relations verticales sépare les rôles de façon stricte et interdit toute assimilation figurative entre les deux instances. Lorsque figure il y a, il s'agit, dans bien des cas, d'une figure matérielle, image ou statue, qui médiatise le service dévotionnel du fidèle. Loin d'être seulement un détail destiné à donner plus de vivacité ou de vraisemblance au récit, la présence d'une figure de la Vierge dans le monde matériel est le prélude à d'autres figurations.

Dans la plupart des cas, il est vrai, la figure matérielle de la Vierge qui fait face au dévot ne rompt absolument pas la verticalité de la relation courtoise. Au contraire, l'image ou la statue reçoit les hommages les plus appuyés qui se traduisent, de façon récurrente, par des prières du pécheur qui se jette aux pieds de la statue, ou par une gémulation rituelle («el enclín»⁸), ou encore par un salut respectueux associé à une prière. Nous pouvons citer quelques exemples:

Miracle II (Le sacristain fornicateur)

Facié a la su statua el enclín cada día,
fincava los enojos, dicié: «Ave María»

[...]

Siquier a la exida siquier a la entrada
delante del altar li cadié la passada;
el enclín e la Ave teniela bien usada,
non se li olvidava en ninguna vegada

(*Milagros*, 77ab-80)

⁸ Sur le sens de cette gémulation et sur ce qu'elle révèle du culte marial, voir Diz (1995), 105-107.

Miracle IV (La récompense de la Vierge)

De un clérigo otro nos diz la escriptura
que de Sancta María amava su figura,
siempre se inclinava contra la su pintura,
avié muy grand vergüenza de la su catadura. (*Milagros*, 116).

Miracle VI (Le voleur dévot)

Entre las otras malas avié una bondat,
que li valió en cabo e dioli salvedat:
credié en la Gloriosa de toda voluntat,
saludávala siempre contra su magestat.

Si fuesse a furtar o a otra locura,
siempre se inclinaba contra la su figura,
dizié «Ave María» e más de escriptura;
tenié su voluntad con esto más segura. (*Milagros*, 144-145).

Les gestes de dévotion et les paroles prononcées devant la *figura* de la Vierge sont considérés, dans le texte, comme la motivation même de Marie à venir au secours du pécheur. La figure matérielle est donc d'avantage qu'une représentation de la Vierge qui ferait office d'un relais de la foi: le culte qu'elle suscite est déjà un gage de l'intervention mariale future, même si l'intercession mariale et, *a fortiori*, le miracle divin ne sauraient être mécaniquement déclenchés en vertu de cette seule sollicitation. Ainsi, la figure matérielle est assimilable à la Vierge elle-même, non d'un point de vue strictement doctrinal, bien entendu, mais du point de vue des ressorts narratifs du miracle. Il est dit du voleur dévot que, lorsqu'il s'inclinait devant l'image peinte, «avié muy grand vergüenza de la su catadura». L'image matérielle devient pleinement figure à partir du moment où elle n'est pas seulement regardée mais où elle acquiert également un regard (*catadura*) qui répond à celui du fidèle. Concrètement, si la statue de Marie regarde le fidèle, c'est le signe que le service amoureux est susceptible d'être payé de retour et que Marie peut répondre à la prière qui lui est adressée. La présence d'une figure matérielle est donc le prélude à une manifestation, voire à une apparition directe, de la Vierge en personne. Il est intéressant de constater à quel point la figure matérielle joue parfois un rôle d'intermédiaire qui permet d'introduire, par un glissement

sans rupture, la présence de Marie. Le récit peut cultiver l'ambiguïté et employer des expressions qui ménagent une confusion étudiée entre la Vierge et sa représentation matérielle. Dans le miracle XXV («L'église dépouillée»), des voleurs s'introduisent dans une église et, après l'avoir mise à sac, découvrent une statue de la Vierge:

Cuando oviero fecha esta tan grant locura,
alçaron contra suso ambos la catadura;
de la Virgo gloriosa vidieron la figura
con su niño en brazos, la su dulz criatura. (Milagros, 879).

À considérer cette seule strophe, rien ne permet de déterminer s'il s'agit là d'une figure matérielle ou bien d'une apparition directe de la Vierge (le mot *figura* est d'un emploi profondément ambigu dans les *Milagros*). Le fait que les voleurs aient à lever les yeux et que l'enfant soit désigné directement comme tel tendrait même à valider la seconde hypothèse. Bien que la suite du récit lève l'ambiguïté, le procédé permet d'annoncer déjà l'intervention mariale et son miracle punitif⁹.

Par ailleurs, c'est souvent par le biais de la figure matérielle que le bénéficiaire du miracle tend lui-même à devenir figure. Ainsi, le miracle de «l'enfant juif» (miracle XVI) passe d'abord par un jeu de regards entre l'enfant et une statue de la Vierge. Un enfant juif qui fréquente des enfants chrétiens va avec eux à l'église un dimanche de Pâques et, sans savoir ce qu'il fait, reçoit la communion:

Mientras que comulgavan a muy grand presura,
el niño iudezno alzó la catadura,
vfo sobre'l altar una bella figura,
una hermosa dueña con genta criatura.

Vfo que esta dueña, que posada estava,
a grandes e a chicos ella los comulgava;
pagóse d'ella mucho, cuanto más la catava
de la su fermosura más se enamorava. (Milagros, 357-358).

⁹ Nous pourrions rappeler aussi le cas du «marchand de Byzance» (miracle XXIII), où une statue de la Vierge à l'enfant, en prenant la parole, peut devenir le lieu même de la manifestation du miracle marial.

La «bella figura» semble désigner une simple statue de la Vierge à l'enfant posée sur l'autel. Mais ce sens est immédiatement dépassé dans la strophe suivante, puisque cette figure féminine est, dans la vision de l'enfant, celle qui donne l'hostie aux communiant. Par un glissement de l'image matérielle à la manifestation directe de la Vierge se fait la conversion de l'enfant juif, une conversion qui, avant d'être doctrinale, est ici présentée comme une séduction esthétique et amoureuse, fondée sur le regard. Ensuite, l'enfant juif rentre chez lui, dit à son père ce qu'il vient de faire. Celui-ci, fou de colère, allume un grand four et jette son fils à l'intérieur. Alerté par les cris de la mère, le voisinage accourt et constate que l'enfant n'est pas atteint par le feu:

Yazié en paz el niño en media la fornaz,
en brazos de su madre non yazrié más en paz;
non preciava el fuego más que a un rapaz,
ca-l fazié la Gloriosa compañía e solaz. (Milagros, 366).

L'enfant, physiquement, est entré dans l'image de la Vierge qu'il avait vue dans l'église. Par le miracle qui le sauve, il occupe la place de l'enfant qu'elle avait dans ses bras. Il devient une figure du Christ, ce que la logique du récit confirme: en ce jour de Pâques, le miracle qui sauve le fils sacrifié s'apparente à une résurrection. Le fait que l'enfant soit juif est également très significatif du point de vue typologique: le miracle singulier rejoue le passage d'une Loi à l'autre, répète avec ses propres circonstances et ses propres recours narratifs, l'avènement de l'ère nouvelle. La figure matérielle de la Vierge est l'élément qui permet à la fois l'attribution du miracle et son authentification. L'enfant, en sortant des flammes, révèle lui-même aux témoins ce qui lui est arrivé:

Recudiólis el niño palabra señalada:
«La dueña que estava enna siella orada
con su fijo en brazos sobre'l altar posada,
éssa me defendié que non sintía nada». (Milagros, 369).

L'enfant ne sait pas nommer la Vierge et, pour l'identifier, il doit faire référence à la figure qu'il a vue sur l'autel de l'église. Cette ignorance de l'enfant est le gage de la véracité du miracle marial. Elle est aussi un recours rhétorique efficace qui assimile le discours narratif à un discours typologique: comme les prophètes de l'Ancien Testament, l'enfant

juif désigne la Vierge par la figure, sans en connaître encore le nom et sans avoir compris ce que signifie son avènement. Le recours à la figure matérielle a permis ici de construire un discours figuratif.

À l'instar de l'enfant juif, si l'abbesse enceinte devient une figure de la Vierge, c'est parce qu'elle a imploré la Vierge, dans son oratoire personnel, devant une statue qui la représentait et qu'elle avait paré avec le plus grand soin:

Y tenié la imagen de la sancta Reína,
la que fue pora'l mundo salud e medicina;
teniéla afeitada de codrada cortina,
ca por todos en cabo essa fue su madrina. (Milagros, 515).

Or, c'est l'abbesse elle-même qui, par le miracle, va devenir «image de la sancta Reína». La prière sincère, le culte de la Vierge par l'image ou la pénitence sont autant de sollicitations adressées à Marie pour demander son aide. Le miracle est la réponse qui, dans ce cas, transforme l'abbesse dans son corps pour en faire une figure de la Vierge. Cette figuration est rendue possible par une inversion des signes: les signes du péché s'effacent ou, mieux, deviennent des signes de la grâce. Avant la manifestation du miracle, le récit insiste sur les indices visibles de la grossesse qui se manifestent sur le corps de l'abbesse et qui sont autant de preuves de son péché. Le miracle annule le sens des signes et introduit ainsi une phase de doute: doute de l'abbesse elle-même, d'abord, qui doit palper son corps pour croire à la réalité du miracle; mais aussi doute de l'évêque qui a été appelé par la communauté pour confondre l'abbesse (le récit insiste sur l'incrédulité du personnage qui, après avoir ordonné une inspection du corps de l'abbesse, exige de vérifier la chose par lui-même). Innocentée, l'abbesse pourrait s'en tenir à la falsification des signes imposée par le miracle marial. Mais le miracle doit manifester une vérité ou, pour le moins, imposer la certitude qui est l'indice de cette vérité intangible. L'abbesse choisit de raconter toute son histoire, dévoilant à la fois son péché et sa rédemption. La certitude n'est rétablie que par l'enfant, dont l'existence même atteste la version des faits que l'abbesse présente à l'évêque. Cet enfant, qui était le fruit du péché, devient la preuve incarnée du miracle marial. Le récit se clôt précisément sur le destin de l'enfant de l'abbesse: élevé par l'ermite qui l'a recueilli pendant ses premières années, il est ensuite appelé par l'évêque qui lui donne une solide éducation de lettré. Il manifeste de telles qualités personnelles qu'à la mort de

l'évêque il lui succède dans sa charge épiscopale. L'abbesse et son enfant ne sont donc pas seulement une figure mimétique de la Vierge à l'enfant, mais concentrent en eux, en leurs corps, les deux termes du schéma typologique: le péché et la grâce, la Chute et la Rédemption. La typologie exégétique a été traduite de manière proprement narrative et littéraire. D'ailleurs, dès les premières strophes du miracle, le narrateur déclarait:

De una abbatissa vos quiero fer conseja,
que pecó en buen punto, como a mí semeja; (Milagros, 505ab).

Cet oxymore étonnant («pecó en buen punto») résume la tension propre à la pensée figurative. Comme le rappelle Helen Boreland (1983, 22), qui a étudié ce miracle, il existe par ailleurs un thème liturgique de la «felix culpa» qui assimile le péché d'Adam à un bienfait, puisqu'il a motivé l'avènement du Christ rédempteur. Le personnage de l'abbesse porte en elle les deux faces de la figure. Quant au récit, son déroulement adopte aussi un schéma typologique. Par son caractère énigmatique, cette formule qui condense le récit à venir est une annonce obscure qui semble attendre son accomplissement narratif, sur un mode quasi-allégorique. Comme l'écrit pertinemment Antonio Prieto (1980, 65):

El oximoron «que peccó en buen punto» es, en su relación sintáctica de antónimos, palabra oscura, contradicción que capta por su capacidad de asombrar, y lo que Berceo va desarrollando después es la acción argumental de un enunciado mediante la que disuelve esa oscuridad, análogamente a cómo había disuelto la alegoría de su introducción mediante la clarificación de unos símbolos coordinados.

La figure typologique, déjà incarnée en figure matérielle et charnelle, tend donc à contaminer le récit qui, lui-même, adopte la logique d'une figure rhétorique.

D'une façon encore plus radicale, le miracle XIV, «L'image respectée», attribue au récit une dimension allégorique. L'histoire raconte comment une église est frappée par un incendie provoqué par la foudre: alors que tout est entièrement détruit par le feu, une magnifique statue de la Vierge à l'enfant et le bel éventail qui se trouve près d'elle sont les seuls objets épargnés et on les retrouve absolument intacts. Même la fumée ne les a pas altérés: on conclut donc à un miracle marial. Berceo, dans ce miracle, suit assez fidèlement la trame du récit qu'il trouve dans sa sour-

ce latine. Mais il ajoute une strophe qui modifie radicalement son interprétation ultime:

La Virgo benedicta, Reina general,
como libró su toca de esti fuego tal,
asín libra sus siervos del fuego perennal,
liéalos a la Gloria do nunca vean mal. (Milagros, 329).

Le lecteur ou l'auditeur est donc invité à donner un sens nouveau à l'événement miraculeux. Il ne vaut pas seulement comme un miracle matériel, par lequel la Vierge manifesterait son pouvoir et sa majesté en protégeant sa propre image. Il vaut surtout pour sa dimension salutaire: sauver l'image de l'incendie signifie aussi sauver le chrétien de l'Enfer. Dans la logique de cette allégorie, la statue n'est plus seulement une figure de la Vierge, elle devient une figure du bénéficiaire des miracles mariaux. Si les relations entre Marie et ses fidèles («sus siervos» ici) restent explicitement hiérarchiques et régies par une logique féodale ou courtoise, des jeux de figures permettent, plus ou moins implicitement, des transferts directs entre la Vierge et ses bénéficiaires, comme si ces instances représentaient deux faces d'une même logique figurative.

Plus précisément, l'assimilation figurée entre la Vierge et le bénéficiaire se fait sous le régime de l'inclusion: «como libró su toca», le fidèle serait-il assimilé à la coiffe de la Vierge? Plus nettement encore, le schéma de l'inclusion est développé par certains miracles où le bénéficiaire n'est plus seulement une figure où se reflète celle de la Vierge, il est inclus en elle, il entre dans un lieu directement associé à la Vierge, un lieu producteur d'images et de figures. Dans les deux miracles liés au danger d'une noyade (XIX, «L'accouchement merveilleux» et XXII, «Le naufragé sauvé»), ce lieu est bel et bien celui de la grâce:

Miracle XIX

Yo en esto estando, vino Sancta María,
cubríome con la manga de la su almeja;
non sentí nul periglo más que cuando dormía,
si yoguiesse en vaño, más leída sería.

Sin cuita e sin pena, sin ninguna dolor,
parí esti fijuelo, ¡grado al Criador!
Ovi buena madrina, non podría mejor;
fizo misericordia sobre mí, pecador.

(Milagros, 448-449).

Miracle XXII

Luego fo ella presta, adusso un buen paño,
pañero era de precio, nunca vid su calañero;
echómelo de suso, disso: «Non prendrás daño,
cuenta que te dormiste o que yoguist en vaño».

Nunca tan rica obra vío omne carnal,
obra era angélica, ca non material;
tan folgado yacía como so un tendal,
o como qui si duerme en un verde pradal.

Feliz será el alma e bienaventurada
que so tan rica sombra fuere asolazada;
nin frío nin calura nin viento nin elada
non li fará enojo que sea embargada.

So esti paño folgan alegres e pagadas
las vírgines gloriosas de Don Cristo amadas,
que cantan a su Madre laudes multiplicadas,
e tienen las coronas preciosas e onradas.

La sombra d'aquel paño trae tal tempradura
omne con el ardor trova so él fridura,
trova el fridoliento temprada calentura;
¡Dios, qué rico consejo en ora de ardura!

Tantas son sus mercedes, tantas sus caridades,
tantas las sus virtudes, tantas las sus vundades,
que non las contarién obispos nin abades,
nin las podrién asmar reys nin potestades. (Milagros, 609-614).

Dans les deux cas, le miraculé est enveloppé dans une étoffe (le revers d'un manteau; une pièce de drap) qui est un attribut métonymique de la Vierge et qui procure au personnage un sentiment de paix comparable au sommeil ou au bain. Dans les deux cas aussi, le récit est à la première personne: face au résultat matériel du miracle, le personnage apporte son expérience subjective de Marie. Pour le naufragé sauvé, cette expérience est plus nettement celle d'un lieu habité: le «tendal», le «verde pradal» sont des figures possibles pour dire la région céleste qui accueille les vierges bienheureuses et les pécheurs rachetés. C'est de là aussi

qu'émanent les louanges adressées à Marie: il est ce lieu de l'échange où Marie réalise ses bienfaits et s'en trouve glorifiée. L'analogie avec le pré marial du prologue des *Milagros* dépasse de loin la seule allusion au «verde pradal»: elle fonctionne parce que Marie est ici posée comme un lieu praticable et habitable, dont un sujet fait l'expérience pour le raconter à la première personne, lieu de la grâce mais aussi lieu de la production du discours marial.

La dimension typologique du pré marial (d'ordre doctrinal) et la construction allégorique du prologue (d'ordre rhétorique) ont été abondamment analysés¹⁰. Mais on les a rarement considérées ensemble. Or, un lien organique existe entre ces deux aspects du prologue des *Milagros*. La notion de figure est le dénominateur commun des deux structures. La typologie est elle-même une forme d'allégorie. Sa spécificité est de mettre en relation deux personnages ou deux faits considérés comme historiques, sans laisser aucune place à la fiction. En revanche, la figure construite par Berceo dans son prologue est une allégorie artificielle: l'événement rapporté ne se prétend pas historique, mais fictif. Néanmoins, le texte joue avec la convention de la fiction parce qu'il ne la révèle qu'après-coup, comme nous allons le voir.

Le célèbre prologue des *Milagros* se construit autour d'une figure unique, celle du pré marial qui, dans un premier temps, est exploitée de façon narrative. D'entrée de jeu, avant même de construire cette figure, un narrateur à la première personne, s'adressant aux destinataires de son récit, leur annonce un bon événement:

Amigos e vassallos de Dios omnipotent,
si vós me escuchádes por vuestro consient,
querríavos contar un buen aveniment:
terrédeslo en cabo por bueno verament. (Milagros, 1).

Ce narrateur, dès la strophe suivante, déclare s'appeler Gonzalo de Berceo, et se met à relater une expérience personnelle:

¹⁰ Parmi la très abondante bibliographie consacrée au prologue des *Milagros*, retenons ceux qui abordent plus précisément sa structure allégorique: Gariano (1965), Orduna (1967), Montoya (1985a et 1985b), Cacho Bleuca (1986) et Kantor (1994).

Yo, maestro Gonçalvo de Verceo nomnado,
yendo en romería caecí en un prado,
verde e bien sençido, de flores bien poblado,
logar cobdiciaduro pora omne cansado. (Milagros, 2).

Alors qu'il se rendait en pèlerinage, ses pas l'ont conduit par hasard dans un lieu hors du commun. Il s'agissait d'un pré luxuriant parsemé de fleurs odorantes, arrosé de quatre sources claires, planté d'arbres donnant des fruits délicieux et accueillant des oiseaux aux chants mélodieux. Là, il s'est déshabillé et s'est couché à l'ombre d'un bel arbre: la douceur sans égale de ce lieu, due à l'ombrage des arbres, au chant des oiseaux et au parfum des fleurs, lui a fait oublier tout souci. Outre ces qualités exceptionnelles, si nombreuses et si parfaites qu'elles en deviennent indicibles, le pré est doté de propriétés merveilleuses, pour ne pas dire miraculeuses. Sa verdure est incorruptible et n'est affectée en rien par les variations climatiques de tous ordres. De plus, son intégrité ne peut être altérée par nulle action extérieure: pour une fleur arrachée, trois ou quatre nouvelles fleurs renaissent immédiatement. L'histoire du personnage-narrateur, d'abord tout à fait vraisemblable, prend donc une dimension surnaturelle. Mais le lecteur ou l'auditeur du récit ne saurait s'en étonner outre mesure. Au seuil d'un recueil de miracles, un récit qui fait intervenir un événement de cette sorte semble bien à sa place: à découvrir le prologue pour la première fois, il semble donc que le «buen aveniment» de Gonzalo de Berceo soit son expérience personnelle d'un miracle marial. Témoin de miracles, Berceo l'a déjà été, si l'on en croit sa première œuvre hagiographique, la *Vida de San Millán*. Dans les dernières strophes du poème, il déclarait avoir assisté en personne à deux miracles du saint fondateur du monastère et par des formules de certification quasi-juridiques, attestait qu'il les avait bien vus et entendus.¹¹ L'invraisemblance de l'événement miraculeux, qui est l'un de ses traits essentiels, ne nuit pas à sa

¹¹ À la fin du poème, Berceo rapporte deux miracles, l'un visuel, l'autre auditif, dont il aurait été le témoin direct: lorsque, à San Millán, on sort en procession le corps du saint pour que Dieu fasse pleuvoir, il a vu la pluie se mettre effectivement à tomber («esto vid' por mis ojos e só ende certero», 484c) ; il certifie, en outre, que deux clochettes qui pendent sur l'autel du saint se mettent à sonner d'elles-mêmes pour annoncer un événement grave («Assí pueda la gloria del Criador veer, / como por mis orejas las oy tañer», 487ab).

véracité si celle-ci est établie par des éléments probants. Le témoignage direct, oculaire de préférence, est sans doute le moyen de certification le plus recevable: les miracles bercéens y ont massivement recours en insistant sur le rôle des témoins, qui permettent non seulement la transmission de l'événement miraculeux à la postérité mais aussi sa transformation en récit digne de foi. Dans cette perspective probatoire, le prologue des *Milagros* offre lui aussi une telle convention de certification: le vers cité dans lequel le personnage-narrateur décline son identité («Yo maestro Gonzalo de Berceo nomnado») ressemble fort à une de ces formules quasi-juridiques qui, dans ces autres œuvres hagiographiques de Berceo, viennent apposer le sceau de l'authenticité à la matière du récit comme le ferait la signature d'un notaire dans un acte officiel¹². Ici, comme dans *San Millán*, la convention adoptée s'apparente même à la déposition directe d'un témoignage. En d'autres termes, au début du prologue des *Milagros*, cette déclaration sert à la fois à signer l'œuvre qui va être produite et à garantir la véracité du récit qui suit immédiatement.

Pourtant, à la strophe 16, la narration bascule explicitement vers un autre statut, celui de l'allégorie:

Señores e amigos, lo que dicho avemos
palavra es oscura, esponderla queremos;
tolgamos la corteza, al meollo entremos,
prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos. (*Milagros*, 16).

La contradiction est frappante: Berceo nous a invités à prendre au pied de la lettre un récit qu'il prétendait avéré pour ensuite le rejeter comme l'écorce littérale d'une allégorie. En effet, dès la strophe suivante, s'ouvre un second volet du prologue qui propose une exégèse explicite du récit en attribuant à chacun de ses éléments un sens figuré. Ainsi, le pèlerinage de Gonzalo de Berceo signifie le cheminement du chrétien en ce

¹² La dimension juridique de ces formules a été signalée par Francisco Rico (1985): «Por un lado, ocurre que en la hagiografía, desde los orígenes y por su misma naturaleza testifical, era a menudo imprescindible y siempre recomendable consignar quién estaba deponiendo sobre una conducta extraordinaria o unos sucesos prodigiosos. Por otra parte, tratándose de certificar la validez de un privilegio o garantizar la autenticidad de unos milagros, y siendo un notario quien acometía a la empresa, ¿cómo no iba a firmar y rubricar el documento poético que extendía?» (139-140).

monde, *homo viator* qui est de passage ici-bas; le pré toujours vert et toujours intact signifie Marie dans sa virginité et sa pureté; les fleurs odorantes signifient les noms qui lui sont attribués; les quatre sources tempérées, les évangiles; les arbres fruitiers, les miracles de la Vierge; leur ombrage, l'intercession de Marie pour les pécheurs; les oiseaux, enfin, signifient les prophètes et les saints qui ont loué la Vierge. Je laisse volontairement de côté pour l'instant la seule case vide de l'exposition allégorique.

EXPOSITION LITTÉRALE	EXPOSITION ALLÉGORIQUE
pèlerinage du personnage-narrateur (2)	cheminement du chrétien ici-bas vers l'au-delà (17-18)
pré verdoyant et inaltérable (2, 11, 13)	la Vierge (virginité, pureté) (19-20)
fleurs odorantes (3)	les noms de la Vierge (31-42)
quatre sources tempérées (3)	les quatre Évangiles (inspirés par la Vierge) (21-22)
arbres chargés de fruits (4)	les miracles de la Vierge (25)
l'ombrage agréable des arbres (5-7)	l'intercession de la Vierge auprès de Dieu (23-24)
oiseaux aux chants mélodieux (7-9)	les prophètes et les saints qui ont loué Marie (26-30)
fruit doux et savoureux (15)	Ø

En découvrant cette interprétation rétrospective, le lecteur ou l'auditeur prend conscience que le récit, prétendument véridique et attesté comme tel, était une fiction allégorique, forgée tout exprès pour servir un propos doctrinal. La subtilité du procédé consiste en ce retour en arrière du texte sur la convention qu'il a lui-même posée. Le prologue est construit pour provoquer un effet de surprise et de perplexité: ce caractère énigmatique, signalé par Germán Orduna (1967, 453), n'a peut-être pas attiré suffisamment l'attention de la critique ultérieure. Il est pourtant essentiel à la stratégie du texte qui joue sur les différentes lectures qu'il peut susciter successivement. Berceo met ici à distance sa démarche habituelle de certification testimoniale en la transférant au registre de la fiction. À relire le texte, on se rend compte que ce désaveu brutal était pourtant malicieusement annoncé dès la première strophe: «terrédeslo en cabo por bueno verament». Ce vers prend rétrospectivement le sens d'une annonce, d'une clef de lecture: il pourrait souligner la nécessité de lire le récit jusqu'au bout («en cabo») pour voir apparaître vraiment («verament») la valeur cachée qu'il recèle. Le «buen aveniment» ne sera «bueno verament» qu'au terme d'une interprétation appropriée. Du point de vue

de la réception du texte, la contradiction relevée entre véracité et fiction est posée pour provoquer une lecture intelligente et distanciée qui devra recomposer un sens à partir de données contradictoires. Ce n'est qu'*a posteriori* que l'on peut saisir la portée exacte du «buen aveniment». D'ailleurs, comme l'a suggéré Michael Gerli (1985, 8), ce «buen aveniment» peut désigner aussi bien l'histoire individuelle rapportée par Berceo que la portée universelle que lui assigne l'interprétation allégorique, aussi bien l'événement du pré que l'avènement de la Vierge.

Pourtant, dans ce passage de la «corteza» au «meollo», malgré ce qu'annonce la strophe 11, la figure du pré marial posée par le récit initial ne se dissout pas dans son interprétation. Même une fois dépassé, le sens littéral demeure. Même une fois décodée, la matière première de l'allégorie est toujours présente à la fin du prologue:

Quiero dexar con tanto las aves cantadores,
las sombras e las aguas, las devant dichas flores;
quiero d'estos fructales tan plenos de dulzores
fer unos pocos viessos, amigos e señores.

Quiero en estos árboles un ratiello sobir
e de los sos miraclos algunos escribir;
la Gloriosa me gué que lo pueda complir,
ca yo non me trevria en ello a venir. (Milagros, 44-45)

La première personne du singulier revient en force en même temps que le sens propre de l'allégorie. Alors qu'il s'était posé en personnage-narrateur d'un récit de fiction, le «yo» de Gonzalo de Berceo est devenu ensuite l'interprète de cette même allégorie et il se rapporte dans les strophes finales au producteur du livre à venir. Le sens figuré de ce nouveau recours aux éléments du récit littéral est aisément déductible du code qui a été explicitement posé: Berceo délaisse les oiseaux (soit les auteurs de la tradition mariologique), les ombres des arbres (soit l'intercession mariale), mais aussi les sources (les évangiles) et les fleurs (les noms de la Vierge), pour ne s'intéresser qu'aux arbres fruitiers (c'est-à-dire aux miracles). Il va grimper dans ces arbres pour mettre par écrit les miracles qu'ils incarnent. Dans ce cas, les deux niveaux de sens (le sens littéral et le sens allégorique) ne sont plus exclusifs l'un de l'autre mais sont indissociablement mêlés: «Quiero en estos árboles un ratiello sobir» relève du langage de l'exposition littérale alors que «e de los sos miraclos

algunos escribir» renvoie à l'exposition allégorique¹³. Par une superposition des deux registres, il semble que Berceo, comme personnage de l'histoire allégorique, monte dans l'arbre et que Berceo, comme producteur du texte, compose son traité juché dans cet arbre même, comme si, cette fois, le récit de fiction n'avait pas à être dépassé.

Ainsi, du point de vue de la structure du prologue, le recours à l'allégorie n'a pas complètement oblitéré le sens littéral - d'ailleurs de telles allégories existent-elles? - mais lui a donné au contraire une épaisseur. De ce point de vue, la logique du prologue ne se réduit pas à la juxtaposition binaire d'un récit littéral et de son décodage allégorique. Je voudrais interroger le lien qui existe entre la construction allégorique du prologue que j'ai exposée et la dimension figurative (ou typologique) de la matière mariale qui s'y manifeste. La pensée figurative est omniprésente dans les *Milagros* et dans son prologue, de façon plus explicite que dans la plupart des récits de miracles. La digression sur les noms de la Vierge offre des références directes à l'Ancien Testament et interprète certains de ses éléments comme des figures (ou préfigurations) indubitables de la Vierge. Le prologue fournit une liste de lieux communs exégétiques, mais certains plus diffusés et fréquents que d'autres. La typologie exégétique des textes sacrés, qui voit dans des éléments vétéro-testamentaires des figures de la Vierge, redouble donc la construction allégorique du prologue. Les fleurs signifient, par le biais de l'allégorie, les noms donnés par l'Ancien Testament ou la tradition chrétienne et qui eux-mêmes, par le biais de la typologie, signifient la Vierge.

La typologie est présente explicitement dans la digression sur les noms de la Vierge, une fois que Berceo a révélé la clef interprétative de sa propre allégorie, mais elle est aussi présente, implicitement, dès la première partie du prologue, lorsque Berceo prétend relater son expérience personnelle du pré. La typologie, comme l'a montré Michael Gerli (1985), offre une structuration de second degré qui traverse l'ensemble du prologue. Dans sa démonstration, Gerli rappelle que la méthode figurative de l'exégèse biblique ne se contente pas d'établir des connexions entre les deux Testaments à partir de leurs analogies, mais exploite également des inversions symétriques. Ainsi, la Chute et la Rédemption font l'objet de

¹³ Comme l'écrit Orduna (1967): «En esta parte final, Berceo se expresa exclusivamente mediante las figuras que ya ha explicado y mezcla sin transición el lenguaje figurado con el lenguaje directo.» (452).

diverses correspondances typologiques: comme nous l'avons vu avec la fin du miracle XXII, la vertu de la Vierge, qui donne naissance au Sauveur, répond directement au péché originel d'Eve qui a provoqué l'expulsion de l'homme du Paradis terrestre. Les correspondances par inversion sont tout aussi répandues que les correspondances par analogie. Parmi cette nouvelle liste de lieux communs, Michael Gerli cite celui qui consiste à opposer le nom de la première femme, «Eva», au mot «Ave» que l'ange Gabriel a adressé à Marie dans l'Annonciation. En inversant l'ordre de leurs lettres, ces mots traduisent l'inversion que suppose la Rédemption par rapport à la Chute. Berceo ne reprend pas directement ce jeu de mots qui était amplement connu en Espagne au XIII^e siècle¹⁴. Mais Ana Diz a signalé sa présence implicite, et presque subliminale, dans le prologue, et ce, dès la première strophe:

Amigos E VAssallos / un buen AVEniment

Même sans recourir aux possibles messages cryptés de ce type, on peut mettre en évidence avec Gerli les éléments typologiques du récit du pré. Le pèlerinage du personnage peut être assimilé à la recherche par l'homme déchu de la grâce perdue; les quatre sources qui arrosent le pré renvoient aux quatre fleuves du Paradis; les arbres et les fruits agréables inversent les conditions du péché d'Adam et Ève; le fait que le personnage enlève ses vêtements inverse le geste d'Adam et Ève qui, après la Chute, couvrent leur nudité. Nous ajouterions que le vers qui évoque le repos et le plaisir qu'éprouve le personnage allongé à l'ombre de son arbre, «refrescáronme todo e perdí los sudores» (5c) renvoie sans doute à la nécessité, pour les hommes déchus, de gagner leur pain à la sueur de leur front (*Genèse* 3, 19). Gerli résume ainsi son raisonnement:

La analogía, aunque permanece más implícita que explícita, es clara: el paraíso a que ha entrado el narrador es el antitipo del donde el hombre pecó y cayó. Al contrario al de Génesis, el berceano es el prome-

¹⁴ Voir Gerli (1985, 8), qui rappelle la fameuse correspondance onomastique et en signale une occurrence dans les *Cantigas de santa Maria* d'Alphonse X (cantiga LX). Nous pouvons ajouter qu'on le retrouve dans le *Lucidario* de Sanche IV: «Demas desto fallaras tu en el comiengo de la salutación quel dixo: Ave; que es contraria de Eua. E la entençion por que ge lo dixiera el angel fuera por esto, que en todas las cosas del mundo auia de seer su contrario.» (Kinkade éd., 1968, 109).

tido que cierra el círculo de la historia universal del hombre. Es el de la redención cristiana, el cumplimiento ineludible de la profecía del Edén del Antiguo Testamento. (1985, 9)

Il est vrai que les deux strophes qui achèvent le récit rendent explicite cette relation typologique qui règne dès le départ de la construction de la figure du pré:

Semeja esti prado igual de Paraíso,
en qui Dios tan grand gracia, tan grant bendición miso;
el que crió tal cosa maestro fue anviso,
omne que y morasse nuncua perdrié el viso.

El fructo de los árboles era dulz e sabrido,
si don Adam oviesse de tal fructo comido,
de tan mala manera non serié decibido,
nin tomarién tal daño Eva ni so marido.

(*Milagros*, 14-15).

Le pré apparaît donc comme une possible restauration du Paradis terrestre d'avant la Chute sans s'identifier à lui toutefois, puisque ses fruits ne sont plus source de péché. La relation entre les deux lieux est une *similitude* («semeja... igual», 14a) et non une identité. Le pré marial est encore meilleur que le Paradis terrestre d'avant la Chute. Cette différence tient au supplément de grâce dont la Vierge a bénéficié par rapport à l'homme à l'état édénique: la rédemption mariale ne constitue pas un retour en arrière, par la simple reconstitution de l'Éden perdu, mais accomplit une rénovation de la condition humaine en lui rendant accessible un état de grâce jamais atteint avant elle.

Cependant, il nous semble également que des marqueurs formels tels que la comparaison (14a: «semeja... igual») ou que la conditionnelle à valeur d'irréel du passé (15b: «si don Adam oviesse») permettent de souligner le caractère fictionnel de ce lieu extraordinaire et de l'histoire qui en relate les qualités. En d'autres termes, il apparaît que la relation typologique dont nous venons d'entrevoir les applications peut aussi rendre compte de l'usage de l'allégorie bercéenne. La typologie est essentiellement traitée par Gerli comme un thème structurel, non comme une véritable structure interne au prologue. En effet, pour lui, la typologie apparaît structurante dans les relations du prologue à d'autres textes: d'une part, elle règle le rapport du texte à la tradition (en particulier

l'Ancien Testament); d'autre part, elle fournit le modèle universel de rédemption qui, par métonymie, trouve son application particulière en chaque miracle du recueil. Or, il est évident que le recours à la typologie n'est ni fortuit ni innocent au sein d'une composition qui se construit elle-même comme une allégorie. Les rapports entre la typologie qui s'énonce dans le prologue et l'allégorie par laquelle elle s'énonce peuvent, à notre avis, être posés de deux façons: de façon diachronique et de façon synchronique.

D'un point de vue diachronique, l'allégorie littéraire du prologue apparaît comme un maillon logique posé entre les deux époques et les deux Testaments correspondant aux deux Lois. La typologie traditionnelle manifeste directement la relation symétrique, fondée sur l'inversion, entre le péché originel et la rédemption mariale, mais cette relation reste figurative, c'est-à-dire que des éléments concrets de l'Ancien Testament annoncent en *un sens figuré* des caractéristiques de la rédemption mariale: le Paradis terrestre, dont l'harmonie a été brisée, préfigure la virginité intacte de Marie; l'errance d'Adam et Ève après la Chute préfigure l'itinéraire de l'âme conduite au salut grâce à l'intercession mariale; les conséquences matérielles du péché (nudité couverte, subsistance au prix du travail...) préfigurent les conséquences spirituelles de la rédemption. Pour cette raison, je crois que la formulation de Gerli est imprécise, lorsqu'il écrit que le pré du prologue des *Milagros* est l'*antitypus* du Paradis terrestre. Pour rendre plus facilement compréhensible cette relation double (inversion et figuration), Berceo introduit l'histoire du pré comme une étape intermédiaire entre les deux positions liées par la typologie, en séparant l'inversion et la figuration: le pré décrit par le récit littéral de l'allégorie répond à une inversion de la Chute (un Paradis rétabli et amélioré) alors que l'exposition allégorique considère ensuite ce pré comme la figuration de la rédemption mariale. Ce partage des tâches, dont l'intérêt pédagogique est évident, place l'allégorie artificielle, propre au prologue de Berceo, au cœur de la relation exégétique universelle et en fait un instrument de concorde entre les deux Testaments:

Ancien Testament (*Genèse*): épisode de la Chute

(inversion et amélioration)

Histoire du pré: exposition littérale

(figuration)

Histoire du pré: exposition allégorique

Nouveau Testament et doctrine mariologique chrétienne

Le double statut de l'histoire du pré, d'abord donnée comme véridique puis comme fictionnelle, pourrait s'expliquer par son insertion au sein d'une diachronie sacrée qui relie deux systèmes textuels dotés d'une autorité maximale. La pièce littéraire, bien qu'elle soit construite de toutes pièces par le poète, est intégrée à une relation qui résume la cohérence même du corpus biblique et, à ce titre, sa fiction peut être paradoxalement marquée d'un sceau d'authenticité.

Par ailleurs, d'un point de vue synchronique, l'allégorie du prologue n'est plus seulement un rouage de la relation typologique sacrée mais elle prend modèle sur elle et en reproduit le fonctionnement. Bien que l'objet littéraire élaboré par Berceo soit manifestement un artifice, il est construit à la manière de l'allégorie historique propre à la typologie. De même que certains épisodes de l'Ancien Testament signifient allégoriquement l'avènement du Nouveau, l'histoire du pré signifie allégoriquement la rédemption mariale. Dans ce nouveau système de correspondances, l'objet indéterminé (la case momentanément vide) nous semble être la place de l'auteur et son régime d'autorité:

Régime de l'Écriture sacrée

- L'Ancien Testament signifie allégoriquement le Nouveau
- La véracité de l'Ancien Testament est incontestable
- L'Ancien Testament n'est pas aboli mais *accompli* dans le Nouveau
- Une *auctoritas* maximale est accordée à l'ensemble par Dieu

Régime de l'écriture du prologue des *Milagros*

- L'histoire du pré signifie allégoriquement le système de la rédemption mariale
- La véracité de l'histoire apparaît comme une *fiction* de véracité

- Malgré les apparences (*corteza*), l'histoire littérale n'est pas abolie par son exégèse allégorique
- Quelle *auctoritas* accordée à l'ensemble par Berceo?

Le prologue instaure implicitement une transposition dans le champ de la fiction de la figuration typologique, propre à l'histoire chrétienne et aux textes sacrés, dotés d'une suprême *auctoritas*. Par sa structure même, le diptyque allégorique forgé par Berceo est mis en rapport avec la structure intime qui régit l'économie des deux Testaments.

Il va de soi qu'un tel rapprochement implique, de la part du poète, un questionnement et une revendication de sa propre autorité. À ce titre, la strophe 14 citée plus haut peut faire l'objet d'une lecture différente: qui est le «maestro anviso» évoqué au vers 14c? Dieu est cité au vers précédent comme créateur du Paradis, mais le lieu en question, le pré de l'histoire, n'est pas le Paradis: Dieu en est-il également l'auteur? L'auteur de ce lieu reste indéterminé jusqu'à ce que soit révélé le statut fictionnel du pré et de son histoire, au-delà de la véracité annoncée dans les premiers vers: en toute logique, donc, ce «maestro anviso» ne peut être que Berceo lui-même qui, par ailleurs, se définissait déjà comme «maestro» à la strophe 2. Berceo, comme auteur de la fiction du pré, est comparé implicitement à Dieu, *auctor* du Paradis véritable. La structure du texte suggère que poète jouit, dans le domaine de sa fiction, d'une autorité analogue à celle de Dieu sur le monde. Le prologue des *Milagros*, de ce point de vue, offre une représentation de l'auteur à peu près unique dans toute l'œuvre de Berceo. De même que l'histoire du pré est sans doute le seul passage régi par une convention de fiction, il suscite une conscience d'auteur chez Berceo qui, à notre avis, ne trouve aucun équivalent. À la lumière de l'imbrication de l'allégorie artificielle et de la typologie dans le prologue, nous pouvons tenter de mieux cerner cette place particulière que l'auteur se réserve à lui-même.

Il est probable que les allégories parfaites n'existent pas: la compétition entre le sens littéral et le sens allégorique, entre la fiction et la véracité, ne saurait se réduire à une parfaite substitution d'un système par un autre. Comme nous l'avons remarqué dans le tableau de correspondances entre l'exposition littérale et l'exposition allégorique, seul le fruit doux et savoureux de l'histoire bercéenne ne trouve aucun équivalent explicite dans le monde des signifiés allégoriques. Cette absence a déjà été remarquée par Carmelo Gariano (1965), qui l'a interprétée ainsi:

El único elemento que se menciona en la lista de signos y luego no tiene correspondencia en el segundo plano, el de la alegoría expuesta, es el «fruto» de las arboledas. Según Berceo, si Adán hubiese comido de ese fruto, no se hubiera llevado el chasco que se llevó. ¿A qué fruto se refiere, pues, Berceo? Caben varias respuestas a tal pregunta: 1) Por ser fruto de árboles místicos tiene que participar de su misma naturaleza. Pues bien, siendo los árboles los milagros de la Virgen, su fruto debe entenderse como el resultado de tales milagros, es decir, la salvación del alma. 2) Es posible que el poeta aluda al cuerpo eucarístico de Cristo, que tiene el papel de borrar los pecados humanos, operando un efecto contrario al de la manzana podrida. 3) Cabe también la posibilidad de que el poeta aluda a la intercesión corredentora de María [...]. 4) Otra posibilidad es que se aluda a la gracia, esto es, el elemento santificador que es consecuencia de los milagros de María... (150-151).

La logique interne de l'allégorie conduit effectivement aux interprétations proposées par Gariano, voire à une interprétation qui les conjuguait toutes. Cependant, ces hypothèses n'expliquent en rien l'absence d'interprétation explicite pour cet élément de l'histoire, alors que tous les autres sont soigneusement repris et élucidés un à un. Nous ne croyons pas que l'on puisse considérer, dans le cadre d'une pièce littéraire aussi travaillée que le prologue des *Milagros*, qu'il s'agit là d'une négligence du poète. Sans écarter les hypothèses de Gariano, qui viennent combler un vide du texte, il convient d'interroger la raison de ce vide.

Un premier indice nous est fourni par la position qu'occupe le fruit dans l'exposition littérale. Comme l'indique le tableau de correspondances établi plus haut, le fruit est le dernier élément exposé (strophe 15) avant la révélation du sens profond de l'histoire du pré (strophe 16). Nous avons souligné que le texte est construit pour provoquer à ce moment précis la perplexité du lecteur. Dans ces conditions, une première lecture du prologue nous semble condamnée à superposer deux images à ce point culminant de l'énigme: celle du fruit produit par le jardin bercéen, effectivement mentionné dans le texte; celle d'un autre fruit, non mentionné mais implicitement produit par l'image de l'écorce et de la pulpe qui matérialise l'opposition entre un sens évident et un sens profond¹⁵. En

¹⁵ J'ai bien conscience que l'opposition entre «corteza» et «meollo» renvoie plutôt, *a priori*, à l'image de l'os et de sa substantifique moelle, mais le glissement vers celle du fruit me paraît grandement facilitée dans le contexte du verger marial.

d'autres termes, selon ce déplacement purement formel de l'image, le signifié implicitement attribué par l'allégorie au fruit de l'histoire serait le texte allégorique lui-même, comme fruit partagé en écorce (exposition littérale) et en pulpe (exposition allégorique). Du même coup, c'est le texte de l'allégorie qui s'identifierait implicitement aux interprétations avancées par Gariano qui convergent dans l'idée de rédemption (salut de l'âme, corps du Christ, intercession mariale, grâce mariale). Selon cette logique implicite, le texte *serait* la rédemption mariale figurée par le fruit du verger de l'histoire.

Or, cette interprétation ne s'appuie pas seulement sur le simple glissement verbal du fruit de l'histoire à l'image *corteza-meollo*. L'idée que, dans l'allégorie, le texte de Berceo (sa construction allégorique artificielle) occupe la place du fruit rédempteur est confirmée par la suite du prologue. En premier lieu, elle nous paraît bien s'accorder avec la présentation de l'*intentio auctoris* qui, après la digression sur les noms de la Vierge, permet la réapparition de la première personne du singulier. Berceo, rappelons-le, se proposait de grimper dans les arbres fruitiers - figures des miracles - pour y entreprendre son travail d'écriture. Après avoir exposé l'ensemble des correspondances allégoriques, Berceo choisit donc les arbres - c'est-à-dire les miracles de la Vierge - au détriment des autres éléments qui auraient pu faire l'objet d'un traité marial. Mais l'arbre-miracle aurait pu être seulement contemplé, admiré, décrit à distance dans l'image que construit cette strophe: de fait, il devient un espace praticable, l'espace même de l'écriture. Par ailleurs, dans l'arbre, l'auteur produisant son œuvre occupe, en bonne logique allégorique, la place des oiseaux ou des fruits. Orduna (1967) avait déjà suggéré la première de ces interprétations:

Subir a los árboles para escribir los milagros, ser como un ave cantora de los milagros de la Virgen: es Berceo, y es un ave cantora; es decir un juglar de María. (452).

Cette remarque est d'autant plus pertinente que ces oiseaux allégoriques, comme Berceo l'explique aux strophes 26-30, signifient les Pères de l'Église et les saints (Augustin, Grégoire le Grand), autorités prestigieuses qui ont adressé des louanges à la Vierge par leurs écrits. En prenant allégoriquement la place des oiseaux, Berceo se trouve implicitement associé à leur sainte autorité et son écriture s'inscrit dans le sillage de la leur. Malgré tout, au vers 44a, le poète exprime le désir de délaiss

les oiseaux chanteurs et, au vers 44c, il concentre toute son attention sur les «arbres fruitiers si pleins de douceur» («fructales tan plenos de dulzores»). Comme le fruit est dans l'arbre, le mot «fructo» est contenu dans le mot «frutales» et ces douceurs dont les arbres sont pleins peuvent être encore ces fruits, dont on nous a déjà dit qu'ils étaient doux (4d, 15a). La production de l'arbre, qui est le fruit, peut facilement matérialiser la production de l'écriture. Selon moi, l'écriture dans l'arbre reprend davantage l'image du fruit que celle de l'oiseau.

En second lieu, l'identification du fruit de l'allégorie comme le texte allégorique lui-même trouve une dernière expression qui constitue sa justification finale. La fameuse strophe qui clôt le prologue assimile l'écriture même des miracles à un miracle marial de plus, qui à la fois couronne et permet la transmission de tous les autres:

Terrélo por miláculu que lo faz la Gloriosa
si guíarme quisiere a mí en esta cosa;
Madre, plena de gracia, reina poderosa,
Tú me guía en ello, ca eres piadosa (Milagros, 46).

Produit d'un miracle marial, l'écriture est donc bien le fruit d'un arbre, pour reprendre le langage de l'allégorie. Si l'arbre est le miracle comme événement, le fruit est le miracle comme texte. On ne saurait dire plus clairement que l'écriture s'engendre dans le prolongement de l'objet qu'elle se donne. La figure implicite du miracle comme fruit peut d'ailleurs se maintenir dans le reste de l'œuvre à travers une métaphore filée qui assimile le texte à une nourriture savoureuse. Ainsi, au début du miracle du «marchand de Byzance» (XXII):

Amigos si quissiessedes un poco atender,
un precioso miláculu vos querría leer;
cuando fuere leído avredes grand placer,
preciarlo edes más que mediano comer. (Milagros, 625).

Au début du miracle de «l'abbesse enceinte» (XXI):

De un otro miláculu vos querría contar
que fizo la Gloriosa, estrella de la mar;
si oírme quisiéredes, bien podedes jurar
que de mejor bocada non podriedes tastar. (Milagros, 501).

En grim pant dans l'arbre, le poète atteint le lieu du fruit savoureux, produit direct de l'arbre-miracle: ce fruit est le texte qu'il compose avec l'aide miraculeuse de la Vierge, un texte qu'il écrit comme on cueille un fruit et qu'il pourra ensuite offrir à ses lecteurs.

Berceo se désire auteur inspiré par la Vierge. La Vierge est beaucoup plus que le thème de l'écriture, elle se trouve aussi à la source de sa production. Ce schéma est si prégnant dans la théorie littéraire de Berceo qu'il fait même de la Vierge l'inspiratrice des Évangiles (22). Pour Berceo, le modèle d'une écriture inspirée par la Vierge est une façon d'insérer sa propre autorité dans l'autorité plus vaste d'une matière mariale. Cette définition se traduit en termes rhétoriques dans l'allégorie par l'entrée du personnage dans le pré virginal. Nous avons remarqué, à l'échelle du miracle, l'inclusion fréquente du bénéficiaire du miracle dans la figure de la Vierge. C'est ce passage par le giron de Marie, parfois médiatisé par une figure matérielle, qui exprimait le rachat et la réconciliation du personnage, soit l'actualisation de la grâce mariale. Dans le cas de la figure rhétorique, en l'occurrence l'allégorie du prologue, on retrouve cette structure d'inclusion. Comme producteur du discours et comme bénéficiaire particulier du miracle marial, Berceo fait partie du monde du pré: il y trouve sa place exacte. Ana Diz (1995) a bien montré qu'on ne saurait réduire le pré du prologue des *Milagros* à une représentation stricte de la Vierge comme personnage historique, mère du Sauveur. Certes, Berceo propose le pré comme un nom de plus dans la liste des noms qui, dans la tradition mariologique, désignent la Vierge, mais l'allégorie du pré englobe des éléments qui, en toute logique, représentent davantage la tradition mariologique que la Vierge elle-même. Ainsi les oiseaux sont les prophètes et les autres auteurs qui ont loué ses qualités; de même, les fleurs sont les noms que ces auteurs lui ont donnés. La Vierge est figurée par le pré non en tant que telle, mais du point de vue de la matière littéraire qu'elle offre, revêtue de tous les attributs que la tradition ecclésiastique lui a conférés. Le pré signifie cette Vierge construite par les clercs, une Vierge qui est assimilable à l'Église, à ses usages et, surtout, à son discours:

La materia de este prado alegórico es el lenguaje mismo, invisible, mediador, incalculablemente poderoso. No obstante, las labores verbales que bordan este prado no remiten a cualquier lenguaje, sino al que se actualiza en la plegaria, al discurso religioso y cristiano. (225)

En effet, tous les éléments de l'allégorie peuvent être ramenés à un discours: les quatre sources comme évangiles, les fleurs comme noms de Marie, l'ombrage des arbres qui signifie les prières d'intercession de Marie, ces arbres fruitiers eux-mêmes qui produisent le miracle de l'écriture. Les noms multiples que Berceo attribue à la Vierge dans le prologue, par accumulation, tendent à rendre équivalentes toutes les figures sans qu'aucune prévale. Loin de permettre de saisir l'essence de la Vierge, cette liste de nom brouille la recherche et souligne à quel point nommer est une action qui ne souffre pas l'achèvement, une action à renouveler sans cesse et à laisser ouverte à l'interprétation. Dans un sens, la Vierge résiste à la mise en discours, sa matière inépuisable semble vouer à l'échec l'entreprise littéraire:

Señores e amigos, en vano contendemos,
entramos en grand pozo, fondón no-l trovaremos;
más serién los sus nomnes que nós d'ella leemos
que las flores del campo, del más grand que savemos. (*Milagros*, 42).

Mais l'indicible, s'il est un lieu commun pour suggérer la grandeur et l'exceptionnelle valeur, n'est pas ici une impasse de l'énonciation. Loin d'être une limite du discours, il est la marque de son caractère illimité. Selon Berceo, la Vierge est cet objet particulier que tous les noms peuvent nommer, à partir du moment où ils sont dotés d'une certaine pertinence ou logique interne:

Non es nomne ninguno que bien derecho venga
que en alguna guisa a ella non avenga;
non á tal que raíz en ella no la tenga,
nin Sancho nin Domingo, nin Sancha nin Domenga. (*Milagros*, 38).

Cette strophe avance une proposition et sa réciproque. Non seulement tous les noms peuvent convenir à la Vierge en quelque façon, mais ils trouvent aussi en elle leur racine («raíz») et leur fondement. La Vierge est le point d'application et la source de toute expression linguistique recevable, quelle qu'elle soit. Mais que veut dire une expression recevable? («que bien derecho venga»). Les exemples allégués «nin Sancho, nin Domingo, nin Sancha nin Domenga» sont censés représenter les noms propres les plus simples et les plus répandus, les noms de tout un chacun. Le choix de noms propres dans ce raisonnement montre en quoi consiste

l'adéquation linguistique dont la Vierge serait le parangon et la garantie. Le nom propre est conventionnel mais, en même temps, il est porteur de l'identité de la personne jusqu'à la distinguer de toute autre et désigner l'évidence de ce qu'elle est. De même le discours marial - à la fois discours sur Marie et émanant de Marie - serait une convention apparemment arbitraire devenue évidence indiscutable. Berceo, dans son prologue, n'a pas utilisé ce discours autrement, en proclamant dès l'abord la vérité indiscutable de sa propre fiction. Cette petite réflexion linguistique, dont je ne connais aucun antécédent précis dans la littérature mariologique, assoit la Vierge comme un principe d'adéquation en vertu duquel les mots sont porteurs de leur évidence signifiante. Si ce principe se dérobe au regard et au langage, il est néanmoins efficient: Berceo peut se réclamer de lui pour énoncer son propre discours.

Aboutissement de toutes les figures par préfiguration ou post-figuration, Marie devient à son tour figure, mais indéterminée, indicible parce qu'ouverte aux discours innombrables qu'on pourrait lui appliquer sans fin. Si elle est indicible, surtout, c'est parce qu'elle est à l'origine de la parole de celui qui la chante et qui la cherche dans son chant. Marie, jadis enceinte du Verbe incarnée, est devenue langage.

BIBLIOGRAPHIE

- BAÑOS, Fernando (éd.), 1997, Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelone, Crítica.
- BORELAND, Helen, 1983, «Typology in Berceo's *Milagros*: the *Judiezno* and the *Abadesa preñada*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 60, 15-29.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel, 1986, «Género y composición de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo», in *Homenaje a José María Lacarra*, Pampelune, Diputación Foral de Navarra, 49-66.
- DAHAN, Gilbert, 1999, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval (XII^e-XIV^e siècle)*, Paris, Cerf.
- DEYERMOND, Alan D., et Bly, P. A., 1972, «The Use of the Figura in the *Libro de Alexandre*», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 2, 151-181.
- DIZ, Ana Marta, 1995, *Historias de certidumbre. Los «Milagros» de Berceo*, Newark, Juan de la Cuesta.
- DRAYSON, Elizabeth, 1981, «Some Possible Sources for the Introduction to Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*», *Medium Ævum*, 50-2, 274-283.
- GARIANO, Carmelo, 1965, *Análisis estilístico de los «Milagros de Nuestra Señora» de Berceo*, Madrid, Gredos.
- GERLI, Michael, 1985, «La tipología bíblica y la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, 7-14.
- IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, Miguel, 1995, *Gonzalo de Berceo y las literaturas transpirenaicas: lectura cortés de su obra mariana*, Logroño, Consejería de Cultura del Gobierno de la Rioja.
- KANTOR, Sofia, 1994, «Construcción de la alegoría en los *Milagros de Berceo*», in *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, M. I. Toro Pascua ed., vol. I, Salamanca, Universidad de Salamanca, 493-500.

- KINKADE, Richard (éd.), 1968, *Los "Lucidarios" españoles*, Madrid, Gudas.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, 1981, «La tradición mariológica en Berceo», in *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, C. García Turza éd., Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 113-127.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, 1985a, «El prólogo de Gonzalo de Berceo al libro de los *Milagros de Nuestra Señora*, composición numérica», in *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*, F. Carmona et F. Flores éd., Murcie, Universidad de Murcia, 347-363.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, 1985b, «El prólogo de Gonzalo de Berceo al libro de los *Milagros de Nuestra Señora*», *La Corónica*, 13, 175-189.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, 1985c, «El servicio amoroso, criterio unificador de los *Milagros de Nuestra Señora*», in *Estudios románicos dedicados al profesor Andrés Soria Ortega*, vol. 1, J. Montoya et J. Paredes Núñez éd., Grenade, Universidad de Granada, 459-469.
- ORDUNA, Germán, 1967, «La introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* (El análisis estructural aplicado a la comprensión de la intencionalidad de un texto literario)», in *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas (Nimega, 20-25 de agosto de 1965)*, J. Sánchez Romeralo et N. Poulussen éd., Nimègue, Université de Nimègue, 447-456.
- PRIETO, Antonio, 1980, *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*, Madrid, Alhambra.
- RICO, Francisco, 1985, «La clerecía del mester», *Hispanic Review*, 53, 1-13 et 127-150.
- ULI BALLAZ, Alejandro, 1976, «¿Es original de Berceo la introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*?», *Berceo*, 86, 93-117.
- URÍA, Isabel (coord.), 1992, *Gonzalo de Berceo, Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe/Gobierno de la Rioja.

LA FIGURE MARIALE DU CÓDICE RICO (CASTILLE, XIII SIÈCLE): DE L'IMAGE À L'ICÔNE

Ghislaine FOURNÈS
Université Bordeaux 3

Le *Códice Rico*¹ qui regroupe les cent quatre-vingt quatorze premières *Cantigas de Santa María*² écrites par ou sous l'égide d'Alphonse X, roi de Castille et du Léon de 1252 à 1284, est considéré, de par le nombre et la qualité des miniatures, comme un chef-d'œuvre de l'enluminure gothique. Ces miniatures qui racontent des histoires et une Histoire, celle du salut, instaurent un discours iconographique sur les relations qu'entretient l'individu avec le monde divin, notamment avec la Vierge à la fois médiatrice et opératrice dans cette mise en scène du miracle chrétien.

Les compositions poétiques, et donc les miniatures, sont de deux sortes. Les *cantigas* de louange à la Vierge qui apparaissent à chaque dizaine, scandent de leur refrain l'ensemble du recueil. Le texte poétique reprend alors en un hymne de glorification les attributs de la Vierge, les différents épisodes de sa vie ainsi que le rôle qu'elle joue auprès des hommes — elle est *gloriosa Reina Maria, Lume dos santos e dos Ceos Via*

¹ *Códice Rico*, Bibliothèque de l'Escurial, manuscrit T. I. 1. Un fac-similé du *Códice Rico* se trouve à la Bibliothèque Nationale de Paris, section des manuscrits, code «fac-simil 608».

² ALFONSO X, *Cantigas de Santa Maria*, ed. de Walter Mettmann, 3 vol., Madrid, Clásicos Castalia, 1986.

dans la *cantiga* XL³ ou encore elle est appelée *abogada* dans la *cantiga* LXX⁴ —; médiatrice entre le monde céleste et le monde terrestre, la Vierge est également célébrée sur le mode courtois comme dans la *cantiga* X connue pour son refrain: «*Rosas das rosas e Fror das frores/Dona das donas, Sennor das sennores*»⁵. Les miniatures accompagnant ces poèmes re-présentent les différents épisodes de la vie de la Vierge en relation avec l'histoire christique, participant à l'élaboration de ce qu'Ana Domínguez Rodríguez appelle une iconographie évangélique⁶ axée sur la représentation des joies et des douleurs de Marie.

Les autres *cantigas*, la majorité, sont narratives: elles rapportent un miracle attribué à la Vierge; celle-ci est à la fois la protagoniste essentielle des différents moments du prodige et une image — il s'agit le plus souvent d'une statue de la Vierge à l'enfant — vers laquelle montent les suppliques des hommes.

Il existe bien une différence de nature entre les images accompagnant les *cantigas* de louange centrées sur le monde céleste — ce qui implique le recours à la frontalité et à une représentation statique allant de pair avec une composition fermée —, et celles des *cantigas* narratives qui suivent les différentes péripéties de l'action narrée — ces dernières images ont un caractère dynamique certain et une composition ouverte —. De fait, le codex oscille entre des représentations qui suivent la narration et des images qui insistent sur la fonction symbolique de la figure mariale et sa place dans l'histoire du salut.

Par cela même, les miniatures du *Códice Rico* me paraissent révéler une tension. Car la teneur des vignettes est fonction, d'une part, du discours émanant de l'Église, ceci essentiellement dans les planches des *cantigas* de louange, et, d'autre part, des aspirations des fidèles qui, par-

³ ALFONSO X, *Cantigas*..., vol. 1, p. 157-158.

⁴ ALFONSO X, *Cantigas*..., vol. 1, p. 235.

⁵ ALFONSO X, *Cantigas*..., vol. 1, p. 84.

⁶ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, «Iconografía evangélica en las *Cantigas*», in *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry*. Proceedings of the International Symposium on the *Cantigas de Santa Maria* of Alfonso X el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700th Anniversary Year — 1981 (New York, November 19-21), co-ed. Israel J. Katz, John E. Keller, Samuel G. Armistead and Joseph T. Snow, Madison, 1987, p. 53-80.

fois, vont au-delà des attitudes prônées par le pouvoir ecclésiastique, ceci étant rendu dans les miniatures des *cantigas* narratives. La figure mariale peut être alors perçue soit comme une image, une image religieuse, soit comme une icône, sorte de supra-image, accédant à un statut supérieur, c'est-à-dire sacré⁷. En effet, la figure mariale est, dans le manuscrit alphonsin, plus que vénérée car s'installe, à travers les attitudes et les gestes représentés, une sorte d'ambiguïté entre culte de latrerie et culte de l'icône.

Plusieurs approches sont possibles lorsqu'on s'intéresse aux représentations religieuses, l'approche esthétique, non négligeable certes mais que je laisserai pour cette étude de côté, l'approche centrée sur l'histoire des mentalités et des pratiques culturelles et, enfin, l'approche théorique, ou plus exactement théologique. Une réflexion privilégiant les deux derniers axes devrait me permettre d'éclairer ce passage de l'image à l'icône afin, d'une part, d'en déterminer la portée et les conséquences dans l'histoire de l'image mariale dans l'Occident médiéval, et, d'autre part, de situer le codex alphonsin dans une évolution qui affecte l'ensemble des représentations religieuses comme le rappelle si justement Jean-Claude Schmitt:

Les images religieuses ont connu en Occident, durant la période médiévale, un développement remarquable sous les trois aspects de leurs formes plastiques, des pratiques culturelles dont certaines étaient l'objet et de la réflexion théorique visant à en préciser la signification et à en asseoir la légitimité.⁸

La représentation de la Vierge est fonction, et cela depuis les premiers siècles du christianisme, de l'évolution affectant l'image de la divinité. A partir du XII^e siècle, a lieu ce que l'on peut appeler l'humanisation des figures du divin. Ce phénomène passe par une réflexion menée par de nombreux théologiens sur la place à accorder à

⁷ Pour une réflexion globale, voir *L'image et la production du sacré*, Actes du colloque de Strasbourg (20-21 janvier 1988) organisé par le Centre d'Histoire des Religions de l'Université de Strasbourg II, Groupe «Théorie et pratique de l'image culturelle», sous la direction de Françoise Dunand, Jean-Michel Spieser et Jean Wirth, Paris, Klincksieck (Méridiens), 1991.

⁸ SCHMITT, Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 63.

Marie, en tant que voie du salut. Le dogme de l'Incarnation, fondement de la pensée chrétienne permet et justifie, avec la notion de semblance exprimée dès les premières pages de la Genèse, la mise en images de motifs christiques d'abord, puis mariaux. Le *Códice Rico* propose une double illustration du dogme de l'Incarnation qui rendit possible dans le Christ, l'union du divin et de l'humain. D'une part, les planches des *cantigas* de louange proposent la représentation d'épisodes de la vie de la Vierge et du Christ, selon deux axes bien précis, le cycle de la Nativité et le cycle de la Passion et, d'autre part, pratiquement toutes les planches accompagnant les *cantigas* narratives présentent une ou plusieurs images de la Vierge à l'enfant.

Le cycle de la Nativité ouvre le recueil puisque la première vignette de la première *cantiga* — il s'agit d'une *cantiga* de louange — développe le motif de l'Annonciation, suivi dans les autres vignettes de la représentation de la crèche, puis de l'annonce faite aux bergers et, enfin, de l'adoration des Rois mages. La première scène permet par sa composition de rappeler le fondement du dogme chrétien; en effet, la rencontre entre l'archange Gabriel et Marie se déroule dans un espace trinitaire. Sous des arcs polylobés, se trouve dans la section de droite la Vierge, tandis que le messager de Dieu se situe dans la section de gauche. Au milieu, l'on voit, séparant les deux protagonistes, un vase dans lequel éclosent cinq fleurs, des lys semble-t-il. Si le chiffre trois est une référence évidente à la Trinité, le chiffre cinq renvoie quant à lui à la perfection mariale. Il est également signe d'union, d'ordre: il est symbole de la volonté divine qui ne peut que désirer l'harmonie et la perfection⁹. Dans la scène analysée, il semble signifier ce que met en avant le texte évangélique, c'est-à-dire la soumission de Marie aux desseins de Dieu puisqu'il est dit dans l'Évangile selon Luc que Marie, surprise et troublée, répondit «Voici la servante du Seigneur, qu'il me soit fait selon votre parole» (I, 38). La scène de l'Annonciation qui ouvre le codex peut alors être lue comme un exposé doctrinal à la fois sur le dogme et sur la nature parfaite de la Vierge, figure de l'*humilitas* chrétienne et en même temps Reine car si ses gestes renvoient à ce que dit le texte biblique — d'une main elle retient son manteau en signe de pudeur tandis que son autre main levée exprime

⁹ CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, nouvelle éd. 2000, p. 254.

l'étonnement — elle est représentée sous une apparence majestueuse: de la même taille que le personnage céleste, elle a les traits d'une femme, et non d'une toute jeune fille, et porte les attributs de sa royauté à venir, l'ample manteau et la couronne auxquels s'ajoute l'auréole.

La représentation de la Passion n'apparaît que très tardivement dans le codex puisqu'il faut attendre la planche accompagnant la *cantiga* XXX — également de louange — pour que soit représentée la mort de Jésus sur la croix mais cette scène est rendue sans aucun pathétisme; de plus, l'imagier a pratiqué une sorte de raccourci puisque la même vignette met en scène l'Annonciation et la Crucifixion. Plus significatives sont les scènes christiques accompagnant la *cantiga* L. Au Christ en majesté situé dans la deuxième vignette, succèdent la Flagellation puis la Crucifixion, deux scènes empreintes d'une tension extrême. Dans la deuxième, l'imagier a, d'une part, placé sur le côté gauche un groupe de personnages aisément reconnaissables — ils ont des traits caricaturaux, il s'agit des juifs déicides — et, d'autre part, représenté la Vierge éplorée, entourant de ses bras le bas de la croix. Cette image renvoie au motif de la *Mater Dolorosa* si répandu dans la peinture et la sculpture de la même époque.

Aux joies de Marie s'opposent donc ses douleurs. L'idée selon laquelle la mère de Jésus a connu une Passion parallèlement à celle de son fils est déjà ancienne; elle semble vivace dans la péninsule ibérique notamment à travers l'œuvre de saint Ildephonse de Tolède. Et Alphonse X consacre une *cantiga* à la glose des sept douleurs de la Vierge, la CCCCIII, l'une de ses dernières compositions poétiques¹⁰.

Le discours iconographique sur les joies et les douleurs de Marie, conséquences de l'Incarnation, débouche sur la Glorification de la Vierge et cela dès la première planche. Dans les trois dernières vignettes, l'imagier a représenté à la fois la sphère céleste et la sphère terrestre. Dans la six et la sept, le lien s'effectue par les regards levés; la composition triangulaire se donne comme centre le visage de la Vierge, entourée des apôtres. Deux anges avec des trompettes se trouvent de part et d'autre d'une nuée, signe de Dieu. La même scène se répète mais avec quelques variantes puisque, dans la septième vignette, il s'agit de la représentation de la Pentecôte. Un triangle inversé de lumière, qui symbolise l'Esprit

¹⁰ ALFONSO X, *Cantigas...*, vol. 3, p. 307-309.

Saint, émane de la main de Dieu et se répand sur les apôtres réunis autour de la Vierge. Enfin, dans la dernière vignette, a lieu le couronnement de la Vierge. Elle se trouve aux côtés du Christ dans la sphère céleste bordée de cercles dans lesquels apparaissent les vingt-quatre vieillards, des anges et des archanges; la partie inférieure correspondant à la sphère terrestre a disparu, ne reste que l'image double de majesté. Le Christ et la Vierge sont assis de face sur un trône identique et sont de même taille; le fils bénit la mère qui, les mains jointes, penche légèrement sa tête couronnée.

Ce motif, repris plusieurs fois avec quelques variantes, notamment dans les planches des *cantigas* XX et XXX, conduit à l'exaltation de la relation filiale, fondement du culte marial. Mais les images vont au-delà de cette apothéose mariale puisque, sous différentes modalités, est également figuré le thème des épousailles mystiques du Christ et de la Vierge. Cette union symbolique est rendue de façon très explicite notamment dans la planche de la *cantiga* XC. Dans la quatrième vignette à côté d'une Vierge à l'enfant se trouve, de même taille et d'égale importance, un Christ à la Vierge; l'imagier a pratiqué dans les deux cas l'inclusion qui marque une relation d'identification. C'est cette identification signifiée, non dans le texte mais bien dans les miniatures, qui fonde l'accession de la Vierge à un statut supérieur.

La première planche développe donc, en accord avec toutes les planches accompagnant les *cantigas* de louange, la perfection de Marie tout comme la prière de l'*Ave Maria* qui devient au XIII^e siècle l'une des trois prières quotidiennes de tout chrétien. La Vierge se présente comme exempte de la malédiction, de l'imperfection et de la corruption attachées à la nature humaine et participe à travers l'Incarnation, thème structurel des miniatures, au mystère divin. Selon les images analysées, Marie conçut sans péché, enfanta dans la joie puis, échappa à la condition humaine, car — c'est ce que montre la dernière vignette de la première planche — elle fut ressuscitée après sa mort et monta corporellement au ciel avec son fils. Il s'agit donc d'un discours théologique fonctionnant dans le codex comme une sorte d'introduction et légitimant toutes les libertés prises par la suite par l'imagier dans la représentation de la Vierge et dans l'attribution des rôles et des attitudes aux principaux protagonistes des miracles.

Ce discours théologique pris en charge, par le texte bien sûr mais surtout par l'image, tend donc à justifier ce que j'appellerais non la puissance mariale mais bien la puissance de l'image mariale. Car si l'on consi-

dère à présent la majorité des planches narratives du codex, toutes s'appliquent à démontrer les pouvoirs détenus par l'image mariale: elle sauve, juge, punit ou récompense à son gré. Mais si l'image mariale est omniprésente, il convient de remarquer qu'il s'agit presque toujours d'une Vierge à l'enfant. Ce dernier point me paraît conforter le discours théologique précédemment analysé. D'une part parce que l'image mariale associée étroitement, physiquement pourrait-on dire, à l'image christique, reprend pour l'illustrer le dogme de l'Incarnation, en insistant sur la tendresse qui lie les deux personnages de l'histoire sainte à travers les regards échangés, les caresses ou plus encore à travers la maternité allaitante de Marie, et, d'autre part, parce que dans l'image christique, s'imprime, en quelque sorte, l'image du Père.

On le sait, l'art chrétien donna longtemps à Dieu — au moins jusqu'au XIV^e siècle¹¹ — l'apparence du Fils, image du Dieu invisible. Cette tradition iconographique s'appuie sur l'évangile de Jean. A Philippe qui demandait à Jésus «Seigneur, montrez-nous votre Père, et il nous suffit», celui-ci répondit: «Celui qui me voit, voit mon Père»¹². Jean Damascène, théologien iconophile du début du IX^e siècle, développa, en s'appuyant essentiellement sur la notion de semblance entre Dieu et Jésus et sur l'Incarnation, une iconosophie qui servit à justifier, tout au long du Moyen Âge, l'usage cultuel des images. Selon cet auteur, l'image est symbole et médiatrice; le culte rendu à l'image du Christ est fondé sur le dogme de l'Incarnation, et donc, par là même intimement lié à l'économie du salut. Car, par sa volonté, Dieu devint visible en assumant une existence matérielle et en conférant, par cela même, à la matière une fonction et une dignité nouvelles. Rendre un culte aux images du Christ est ainsi une profession de foi. Enfin, comme tous les auteurs chrétiens à sa suite, Jean Damascène établit une hiérarchie quant au culte à rendre aux images. A Dieu était réservé le culte de *latría*, à la Vierge et aux saints le culte de *dulia*, et aux autres images religieuses seul la *timé* était due¹³.

¹¹ *Le Moyen Âge en lumière*, sous la dir. de Jacques Dalarun, Paris: Fayard, 2002, voir le chapitre «Visages de Dieu» de François Bœspflug, p. 295-327, et plus spécialement la p. 296.

¹² *La Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont (Bouquins), 1990. Évangile selon Jean, XIV, 8-9, p. 1400.

¹³ Voir le chapitre consacré à Jean Damascène dans le *Dictionnaire de théologie catholique*, dir. par M. Jugie, t. 8, p. 738-740.

Dans les miniatures du codex comme dans la grande majorité des représentations mariales dans l'Occident médiéval, la figure de la Vierge est indissociable de l'image christique; elle contient donc une part de divinité et son culte peut bien outrepasser la simple vénération. Mais si cette contamination par le divin semble avérée par les pratiques cultuelles mises en images, elle n'en pose pas moins un autre problème concernant la place de l'œuvre, je ne dirais pas encore de l'œuvre d'art¹⁴, dans l'économie du salut. Car le divin est par essence invisible or il apparaît que par le visible, c'est-à-dire par la contemplation de l'image mariale, les différents protagonistes accèdent à l'invisible puisque, dans la plupart des cas, leur supplication ou leurs prières reçoivent une réponse de la divinité.

Quel est donc le processus rendant compte de ce passage du sensible à l'invisible? Sans vouloir re-ouvrir le débat sur l'usage et la fonction des images qui agita l'Église d'Orient et celle d'Occident¹⁵, l'on peut rappeler brièvement l'état de la question au XIII^e siècle¹⁶. Les thèses les plus influentes à l'époque se trouvent dans les commentaires de saint Bonaventure et de saint Thomas d'Aquin¹⁷ sur le troisième livre des *Sentences* de Pierre Lombard¹⁸. Ces deux auteurs, contemporains d'Alphonse X, s'intéressent aux rapports entre le statut institutionnel des images et la pratique. Leur démonstration s'appuie sur une citation d'Horace:

Ce que l'esprit reçoit par les oreilles le stimule moins vivement que ce qui apparaît aux yeux, et ce que le spectateur peut voir et croire par lui-même.¹⁹

¹⁴ Consulter à ce sujet BELTING, Hans, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, trad. par F. Muller, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998.

¹⁵ Voir à ce propos NICÉE II. 787-1987. *Douze siècles d'images religieuses*. Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France, Paris, 2-4 octobre 1986, éd. par F. Bœspflug et N. Lossky, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, p. 421-433.

¹⁶ Voir à ce sujet FREEDBERG, David, *Le pouvoir des images*, Paris, Gérard Monfort, p. 187-200.

¹⁷ Se reporter aux écrits de SAINT BONAVENTURE, *Itinerarium mentis ad deum*, II, 11, éd. de J. Chydenius, 1960, p. 10-15 et à ceux de SAINT THOMAS D'AQUIN, *Commentarium super libros sententiarum: Commentum in Librum III*, dist. 9, notamment art. 2, qu. 2.

¹⁸ Petri LOMBARDI, *Sententiae in IV libris distinctae*, 2 vol., Grottaferrata, 1971-1981.

¹⁹ HORACE, *Œuvres*, Paris, GF Flammarion, 1967, *Art poétique*, p. 264.

Les images seraient plus efficaces que les mots et donc plus propices à la méditation. La représentation, sous de multiples formes, du mystère de l'Incarnation, ferait jaillir l'émotion et pousserait le fidèle à l'empathie, base de la dévotion. Les images du Christ souffrant, de la Vierge allaitant ou des saints permettraient alors de s'élever vers les sphères de la spiritualité tout en créant un rapprochement entre l'orant et la divinité. L'on retrouve la tendance déjà mentionnée à une plus grande humanisation du divin qui va de pair avec une religiosité intériorisée telle que la préconisaient les ordres mineurs dont saint Bonaventure fut, ce n'est pas un hasard, l'un des penseurs les plus influents. Cet auteur écrit notamment:

Toutes choses créées du monde sensible mènent l'âme du sage et du contemplatif vers l'Éternel Dieu [...]. Ce sont les projections, les résonances, les images de cet art efficace, exemplaire et ordonné; ce sont les empreintes, les simulacres, les spectacles; ce sont des signes accordés par la divinité, disposés devant nous pour nous permettre de voir Dieu. Ce sont des exemples, ou plutôt des démonstrations, proposés à notre âme encore grossière et assujettie aux sens, afin que par les choses sensibles qu'elle voit, elle puisse être amenée vers l'intelligible qu'elle ne peut voir, comme par des signes vers les choses signifiées.²⁰

A partir du XIII^e siècle, l'usage des images de dévotion privées, peintes ou sculptées à des fins de méditation, ne suscite plus d'opposition. Or c'est à la même époque que fleurit un genre bien précis: la compilation de légendes miraculeuses, qu'il s'agisse de miracles attribués à la Vierge ou à des saints. Outre le recueil marial d'Alphonse X, l'on peut citer, parmi les plus diffusés, les *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coincy (1177-1236)²¹, le *Dialogue des miracles* de Césaire de Heisterbach (1180-1240)²², le *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais (mort en 1264)²³ et, bien sûr, *La Légende Dorée* de Jacques de

²⁰ SAINT BONAVENTURE, *Itinerarium mentis...*, p. 11-12.

²¹ Gautier de COINCY, *Miracles de Notre-Dame*, (Édition de V.F. Kœnig), 4 vol., Genève, 1955-1966.

²² Césaire de HEISTERBACH, *Dialogue des miracles, I, De la conversation*, trad. de A. Barbeau, Québec, Oka, 1992.

²³ *Bibliotheca mundi. Vincentii Burgundi Speculum quadruplex*, Douai, 1624 (4 vol. in-fol; repr. Graz, 1965).

Voragine (1228-1298)²⁴. Ces recueils, surtout lorsqu'ils sont accompagnés d'enluminures, permettent de se faire une idée de l'intimité des relations affectives entre l'image religieuse et le fidèle. Il apparaît que le miracle est commandé par la concentration de la perception sur l'image qui, de fait, est le *medium* par excellence permettant de passer du visible à l'invisible. C'est-à-dire du signifiant au signifié.

Cet investissement de l'image par le sacré selon un processus bien particulier est énoncé dans le codex alphonsin par toute une série d'images qui parlent de l'image et de ses pouvoirs. En effet, dans ces miniatures relativement nombreuses, une image — il s'agit toujours d'une image mariale — se trouve insérée dans la représentation, en une sorte de mise en abîme, et de plus, le message global se trouve être une défense de cette image, de ses fonctions et de sa place. De cela, je ne donnerai que deux exemples. Dans la planche accompagnant la *cantiga* XXXIV, les différentes vignettes mettent en scène un juif — identifiable grâce au bonnet pointu qu'il porte — qui, après avoir volé une peinture de la Vierge à l'enfant et l'avoir jetée dans les latrines, se voit assailli par les démons. Dans la vignette suivante, un chrétien aisément reconnaissable à son chapeau grec, sauve l'image. La puissance de l'image est manifeste parce que, d'une part, le juif est damné et que, d'autre part, l'image est miraculeuse puisque elle sécrète un liquide aromatique; la dernière vignette montre tous les membres de la communauté chrétienne agenouillés devant l'icône. Ce miracle reprend le thème de la nécessaire conversion des juifs et renvoie au débat théologique entre juifs et chrétiens qui se durcit au XIII^e siècle, tout en fustigeant tout iconoclasme.

Le même procédé pour convaincre est utilisé dans la planche de la *cantiga* XLVI mais, cette fois, les destinataires du message sont les musulmans. Les deux premières vignettes montrent des scènes de guerre entre chrétiens et Maures; au combat succède le partage du butin: le chef musulman recevra un tableau représentant la Vierge à l'enfant qu'il fera mettre sous une espèce de dais. L'on note la différence de traitement entre les deux planches: en accord avec ce qu'enseigne *Le Coran*²⁵, l'image de

²⁴ Jacques de VORAGINE, *La légende dorée*, 2 vol., Paris, GF Flammarion, 1967.

²⁵ La mère de Jésus est présente dans *Le Coran*. La sourate III (31-42) raconte la naissance de Marie et développe le récit de l'Annonciation puis, dans les versets suivants, le texte se centre sur la figure de Jésus. La maternité virginale de Marie est rappelée dans la sourate IV (verset 169) et dans la sourate XXI (verset 91) tandis que les deux

Marie est traitée avec respect. Le miracle proprement dit se réalise dans l'avant-dernière vignette: du lait jaillit des seins de la Vierge, conduisant le musulman à la conversion.

L'image mariale est doublement miraculeuse puisque, d'une part, elle produit des signes attestant la part de sacré qu'elle recèle et, d'autre part, elle suscite chez celui qui la contemple l'émotion, menant à la prise de conscience. Il est alors possible de parler d'icône mariale contenue ou mieux, portée par le recueil alphonsin. L'image mariale n'est pas «adorée» certes mais sur elle se focalisent, à travers une vénération exacerbée, les attentes et la foi des différents protagonistes. Dans le *Códice Rico*, le miracle est bien la meilleure preuve du pouvoir de l'icône mariale, il est signe de la présence du divin dans l'image. Et les miniatures narratives montrent ou plutôt démontrent que l'on peut, tout en respectant l'orthodoxie, exprimer sa foi religieuse, non seulement dans des livres ou dans une expérience personnelle, mais aussi par des gestes, des prières et des comportements devant des images sacrées ou contenant une part de sacré.

Le XIII^e siècle est bien, en ce qui concerne les pratiques cultuelles, une époque de mutation. Nombreux sont les laïcs qui revendiquent un mode de vie qui s'apparente à l'état religieux. La foi devient plus subjective et intériorisée; le croyant est, dans sa quête du salut, non plus passif mais actif. Il s'agit d'une piété consciente qui veut s'élever par la réflexion certes mais également par la contemplation. L'image est alors nécessaire, puisqu'elle permet, d'une certaine manière, la transcendance. Ce siècle correspond, de plus, à l'acmé du culte marial. Il est alors possible de penser qu'il existe un lien étroit entre le culte de la Vierge et le recours à l'image, recours qui devient systématique. Le culte marial²⁶ s'est nourri de l'image — l'image de Marie, le plus souvent associée à la figure christique — puisque en la matière façonnée par la main de l'homme était rendu le mystère de l'Incarnation. Mais inversement, l'image — ses fonctions et son usage cultuels — s'est trouvée justifiée par la réitération, aux côtés du Christ crucifié, du Fils porté par sa mère de nature

motifs essentiels, l'Annonciation et la naissance de Jésus qui est considéré comme prophète, sont repris dans la sourate XIX (verset 16-36). *Le Coran*, traduction de Kasimirski, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

²⁶ Pour l'histoire du culte marial se reporter à *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, études réunies par D. Iogna-Prat, E. Palazzo et D. Russo, préface de G. Duby, Paris, Beau-Chesne, 1996.

humaine.

Rendre un culte à ces deux images équivalait à une profession de foi. Il n'est donc pas étonnant que la question des images soit au centre des débats violents opposant les chrétiens non seulement aux juifs et aux musulmans, mais également aux vaudois et aux cathares déclarés hérétiques par l'Église de Rome. Au XIII^e siècle, le culte des images devient une sorte de signe de reconnaissance entre chrétiens et il faudra attendre plus de deux siècles pour que ce consensus sur l'image soit remis en question au sein même de l'Église.

LA VISITATION DU GRECO: IMAGES ET REFLETS DE MARIE

Eduardo RAMOS-IZQUIERDO

Introito

J'avoue avoir fréquemment perçu une mystérieuse intensité à la vue de la *Visitation*¹ du Greco, tableau à l'huile réalisé originalement pour la Capilla Ovalle de l'Eglise de San Vicente Mártir à Tolède au début du XVII^e siècle.

En examinant l'œuvre de quelques-uns des plus célèbres connaisseurs de la peinture du crétois, on constate, à une exception près, un regard très élogieux du tableau². Je partage avec eux ces jugements admiratifs et

¹ Actuellement, le tableau se trouve à la Dumbarton Oaks Research Library and Collection de Washington. Si l'on considère l'intervalle des dates proposées dans les divers catalogues, l'œuvre aurait pu être réalisée entre 1607-1614; et ses dimensions sont: 97 x 71. Dans le deuxième volume de Harold. E. WETHEY, *El Greco and His School*, 2 vol., Princeton, 1962, la *Visitation* apparaît enregistrée sous le N° 115; dans celui de T. FRATI, Paris, Flammarion, 1971, elle correspond au N° 160B.

² F de B. SAN ROMÁN y FERNÁNDEZ, "De la vida del Greco", *Archivo Español de Arte y Arqueología* 3 (1927), 139 y ss. et separata, Doc. XXX; M. LEGENDRE et A. HARTMANN, *Domenico Theotokopoulos Called El Greco*, Paris, 1937, 116; Ludwig GOLDSCHIEDER, *El Greco*, Oxford et New York, 1938 (New York, 1949), lam. 214; José CAMÓN AZNAR, José, *Dominico Greco*, Madrid, 1950, 938-941, N° 47, fig. 732; Halldor SOEHNER, "Greco in Spanien", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3^e série, vol. 8, 1957, 122-194; Paul GUINARD, *Greco*, Lausanne, Skira, 1959, 111; H. WETHEY, *Op. cit.*, 72-73; T. FRATI, *Op. cit.*, 121-122; Manuel

reconnais la pertinence de leurs lectures interprétatives; cependant, tout au long des pages qui suivent, je développerai les hypothèses d'une lecture analytique du tableau.

La *Visitation* est une œuvre singulière dans la production du Greco. A la différence d'autres tableaux où le peintre réussit des compositions d'une grande complexité architecturale, d'une primauté de la spirale et de la courbe et d'un maniérisme élaboré, la *Visitation* montre une composition d'une simplicité relative alliée à une intense sobriété. A la différence, également, d'un traitement répété d'autres sujets iconographiques de la tradition chrétienne (l'Annonciation, l'Adoration des Bergers, la Sainte Famille, pour citer les cas les plus célèbres) qu'il représente en diverses et même nombreuses occasions, la version de la Capilla Ovalle est le seul tableau où Le Greco illustre le sujet³.

La *Visitation* n'est certainement pas l'unique tableau du Crétois où prévaut une dialectique de *visibilité* (ou *invisibilité*). En première instance, le tableau peut susciter le mystère dû aux caractéristiques inhérentes du sujet iconographique et à l'absence possible de référents pour le spectateur contemporain, car son domaine référentiel diffère de celui de l'Espagne du Siècle d'Or. Voir le tableau implique le fait de reconnaître avant tout la tradition iconographique des personnages et, en plus, étant

B. COSSÍO, *Dominico Theotocopuli El Greco*, révisé par Natalia Cossío de Jiménez, Oxford, 1972, N° 17; Enrique LAFUENTE FERRARI et José Manuel PITA ANDRADE, *Le Greco. Les dernières années de Tolède*, Milan/Paris, Rizzoli Editore/ Robert Laffont, 1972, 135 et 162, N° 142; José GUDIOL, *Domenikos Theotokopoulos: El Greco, 1541-1614*, Nueva York, 1973, 252, 255, 258 y 355, núm. 221; William B. JORDAN, "Catálogo de la exposición" in Jonathan BROWN, *El Greco de Toledo*, Madrid, Alianza, 1982, 253; José ALVAREZ LOPERA, *El Greco. La obra esencial*, Madrid, Silex, 1993, 244; Fernando MARÍAS, *Greco. biographie d'un peintre extravagant*, Paris, Adam Biro, 1997, 280 et ss.). Rappelons-nous, en particulier, le jugement de Wethey: "the extraordinary originality and forcefulness of the conception are fully realized." (*Op. cit.*, 72). Néanmoins, toutes les critiques ne sont pas élogieuses; il faut se souvenir de la phrase méprisante de Manuel GÓMEZ MORENO, *El Greco (Domenico Theotocópuli)*, Barcelona, 1943, 39: "Quizá para la capilla de la Inmaculada, en San Vicente, se pintó una Visitación, deforme".

³ Une révision de l'œuvre complète du Greco dans le catalogue de Frati montre que d'autres sujets du cycle de la Vierge, comme l'Assomption (N° 23F) et le Mariage de la Vierge (N° 172), furent également représentés par Le Greco une seule fois. Pour ce qui est de l'Assomption, voir note 9.

donné la singularité de la représentation du Greco, pouvoir lire cette atmosphère plus céleste que terrienne et, surtout, surnaturelle.

Ma lecture, eu égard à sa thématique, part, certainement, d'une étude et de quelques considérations d'ordre sémantico-religieux, mais son développement et sa finalité sont, avant tout, de nature esthétique.

Du mot et du texte

Selon les dictionnaires, par exemple le Robert, le mot "visitation" possède un sens bien précis: "la Visite que fit la Sainte Vierge à sainte Elisabeth, alors enceinte de saint Jean Baptiste"; et ajoute "fête commémorant cet événement (le 2 juillet)". Il convient de rappeler, pour des raisons de causalité, que l'événement biblique auquel la Visitation est liée, l'Annonciation (*annuntiatio*) possède le sens de: "Message de l'ange Gabriel à la Vierge pour lui annoncer sa conception miraculeuse; fête commémorant ce message (25 mars)". Le dictionnaire complète la définition précédente: "Tableaux représentant cette scène".

Ces deux termes, parfaitement connotés, font allusion aux épisodes essentiels du cycle de la Vierge et de Jésus, dont les sources principales sont la Bible et les Apocryphes comme, parmi d'autres, le Proto-évangile de Jacques.

La seule source biblique canonique de l'épisode de la Visitation figure dans l'Évangile de Luc (1, 39-56), situé immédiatement après celui de l'Annonciation (Luc, 1, 26-38), épisode qu'il prolonge et complète. Or, Luc décrit une première annonce fréquemment oubliée qui est celle qui précède la naissance de Saint Jean-Baptiste.

Ainsi, si on prend le cycle à son début (Luc, 1, 5), on peut reconstruire le récit en trois étapes principales: l'Annonciation du Précurseur, l'Annonciation de Jésus et la Visitation. Dans la première, on peut distinguer l'histoire du prêtre Zacharie, marié avec Elisabeth, tous les deux d'un âge avancé et sans descendance, étant donné la stérilité de la femme. Lorsque Zacharie accomplissait ses tâches dans le temple, Gabriel apparaît pour lui annoncer la prochaine naissance d'un fils, qu'il devra appeler Jean et dont l'avenir sera de devenir le précurseur. Face au doute de Zacharie, l'ange lui indique qu'il restera muet jusqu'à l'accomplissement de ce qui a été annoncé. Zacharie rentre chez lui, Elisabeth conçoit et se cache pendant cinq mois.

La deuxième étape du récit, l'Annonciation de Jésus (Luc, 1, 26-38), se déroule au sixième mois. C'est encore une fois Gabriel qui transmet la nouvelle à Marie: sa grossesse surnaturelle et la naissance de Jésus, en insistant sur sa nature divine et sur sa haute mission. L'ange l'informe également de la grossesse de sa cousine Elisabeth. On peut alors distinguer pour les annonces du Baptiste et de Jésus un effet de *similitude* (presque *duplicité*). Par ailleurs, ce deuxième épisode précède celui de la Visitation: (Lucas 1, 39 et ss):

³⁹ Dans ce même temps, Marie se leva, et s'en alla en hâte vers les montagnes, dans une ville de Juda. ⁴⁰ Elle entra dans la maison de Zacharie, et salua Elisabeth. ⁴¹ Dès qu'Elisabeth entendit la salutation de Marie, son enfant tressaillit dans son sein, et elle fut remplie du Saint Esprit. ⁴² Elle s'écria d'une voix forte: Tu es bénie entre les femmes, et le fruit de ton sein est béni. ⁴³ Comment m'est-il accordé que la mère de mon Seigneur vienne auprès de moi? ⁴⁴ Car voici, aussitôt que la voix de ta salutation a frappé mon oreille, l'enfant a tressailli d'allégresse dans mon sein. ⁴⁵ Heureuse celle qui a cru, parce que les choses qui lui ont été dites de la part du Seigneur auront leur accomplissement.

Ainsi, dans le texte biblique on peut observer la progression suivante:

1. Le voyage de la Vierge *seule* vers une ville de Juda dans les montagnes. Il n'y figure aucune mention explicite d'un éventuel compagnon de voyage, même pas de son époux Joseph.

2. La Vierge entre dans la maison de Zacharie et *salue* sa cousine Elisabeth. La scène se passe donc dans l'intérieur de la maison et la rencontre s'établit essentiellement au niveau auditif à travers la salutation.

3. Cette salutation provoque le *surnaturel*: l'exultation du fils dans le sein d'Elisabeth. C'est le moment le plus intense du passage, car c'est là que se produit la réaction du Baptiste dans le corps de sa mère qui expérimente la sensation mystérieuse et surnaturelle de la présence du Saint Esprit et reconnaît la présence du Messie dans le sein de Marie.

4. Elisabeth prononce l'éloge de Marie et sa reconnaissance pour sa visite. Le texte biblique ne fait aucune allusion aux expressions gestuelles de joie et de reconnaissance d'Elisabeth.

La suite du texte précise également:

5. La réaction de Marie. La Vierge prononce une prière, connue dans la tradition chrétienne comme le *Magnificat* (Luc, 1, 46).

6. Finalement, le passage mentionne le séjour de la Vierge chez sa cousine pendant une période d' "environ trois mois" (Luc, 1, 56), peut-être jusqu'à la naissance du Baptiste, avant de rentrer chez elle.

Du sujet pictural

Les citations bibliques précédentes soulignent des éléments centraux du développement et de la liaison des épisodes, qui constituent la base écrite primordiale pour leur représentation plastique. Pour des raisons évidentes, il est clair que tout au long de l'histoire de la peinture le sujet de l'Annonciation a prévalu sur celui de la Visitation et, en particulier, ce dernier apparaît fréquemment associé au premier. Cela vaut la peine d'insister sur le fait que le passage biblique ne mentionne jamais de manière explicite l'accolade des deux cousines (bien qu'il puisse s'agir d'une réaction naturelle des personnages), élément fondamental de la représentation d'une bonne partie de l'iconographie du sujet.

En approfondissant l'étude de la tradition du sujet, on peut observer une riche variété de représentations picturales où les artistes intègrent dans l'espace du tableau différentes gestualités des protagonistes, variantes des espaces concrets de l'action, inclusion de divers personnages secondaires et des éléments allégoriques. L'objectif de ce court travail n'est pas d'effectuer une révision analytique de la multiplicité représentative que la liberté expressive des artistes nous a léguée; néanmoins, je signale de manière schématique quelques particularités du sujet ⁴:

1. La diversité d'espaces extérieurs, bien que la scène dans le texte soit décrite à l'intérieur.

2. La nature similaire des deux protagonistes (à la différence de la Vierge et de Gabriel).

⁴ La source principale de cet exposé résumé est le volume: Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1955-1959, (reprint: N.Y., Kraus, 1988), II, t. II, 196-201. Par ailleurs, on peut noter, à partir de la même source, les différences plastiques entre les deux sujets: la Visitation est "moins riche en possibilités", car elle montre des êtres dissemblables par essence (la Vierge, l'ange); "l'opposition entre le principe d'unité et symétrie (...) sur le principe de dualité et dissymétrie"; "moins d'opposition et de contrastes"; "l'espace compartimenté"; "la gamme de nuances psychologiques".

3. La liberté de choix de l'âge des protagonistes, malgré la différence mentionnée dans le texte biblique.

4. La diversité des contacts possibles des personnages: ils se saluent à distance, se serrent les mains, se palpent, s'embrassent; et, en particulier, les variations de l'expression de l'embrassement ou de l'accolade.

5. La variété de position des personnages: salutation, contact, génuflexion d'Elisabeth.

6. La visibilité de la grossesse, plus ou moins cachée; et, en particulier, le cas de la représentation par transparence de la grossesse avec les deux embryons visibles⁵.

7. Signalons, également, la variété de la disposition des deux personnages, tantôt à gauche, tantôt à droite, qui a pour conséquence différentes dynamiques plastiques et expressives selon la direction.

Cette brève énumération permet de mieux apprécier, par contraste, le cas particulier de la version du Greco.

L'histoire du tableau

En 1927, San Román publie les documents fondamentaux pour la connaissance de l'histoire du tableau. Dans les Actes du 28 novembre et du 12 décembre 1607 il est écrit que "el Ayuntamiento de Toledo" passe commande au Greco du retable de la Chapelle de Isabel de Ovalle dans l'Eglise de Saint Vincent⁶. Dans le premier document, on peut lire que Le Greco terminera le retable étant donné que le peintre qui s'était occupé de l'œuvre initialement, Alejandro Semino, est mort. Des informations essentielles sont précisées dans l'Acte de décembre: la nouveauté de la représentation du sujet de la Visitation de Sainte Elisabeth (Le Greco l'aurait-il proposée ou aurait-elle été décidée par les commanditaires?) étant

⁵ Un exemple, parmi d'autres, de ce type de représentation est la version de Marx Reichlich de 1511, qui appartient aux collections de la Pinacothèque de München. La question de la transparence a été traitée par G.-H. LUQUET, "Représentation par transparence de la grossesse dans l'art chrétien" in *Revue d'Archéologie*, 1924.

⁶ Cf. F. B. de SAN ROMÁN y FERNÁNDEZ, *Op. cit.*, 60-62 ou 278-280 (il y a une double pagination).

donné que la fondatrice, doña Isabel de Ovalle, portait le même prénom que la sainte. De toute manière, ceci explique l'exécution du sujet iconographique par Le Greco. De plus, la représentation "se añade en el techo", "para lo que se ha de fixar un zirculo adornado con su cornisa" comme à Illescas⁷. Cette dernière précision nous renvoie aux tableaux circulaires (*La Nativité* et *l'Annonciation*), et à celui de forme ovale (*Le Couronnement de la Vierge*)⁸ réalisés entre 1603 et 1605 pour el Hospital de la Caridad de Illescas.

Le projet complet de la Capilla Ovalle comprenait trois autres tableaux à l'huile: une *Immaculée* (ou *Assomption*)⁹, l'œuvre principale d'une grande dimension (actuellement au Musée de Santa Cruz à Toledo,

⁷ Le texte *in extenso* est le suivant: Dans l'Acte du 28 novembre on peut lire: "tratose de que el retablo que se ha de hazer para la capilla de Isabel de oballe que esta en la yglesia de san bidente, estaua encargado alejandre semyno pintor que es muerto, y conviene se encargue a otro pintor que le haga, y auiendolo tratado y conferido la zibdad en conformidad acordó = que los señores dotor angulo y Ju^o langayo en presencia del señor corregidor traten con dominico greco que se encargue de hazer el dicho retablo, y el precio porque se ha de encargar, viendo para ello la scriptura y condiciones que estavan hechas con alexandro, y lo que trataren se traiga a la zibdad para que se provea lo que convenga."; et dans l'Acte du 12 de décembre: "En lo que toca a pintura alejandro se obligo a pintar al fresco todo lo que no es retablo, y esto sobre la misma pared de yeso, y aora se hara todo de pintura al olio para mas graue y perpetuo, y con lienzo entablado; e más se añade en el techo una ystoria de la uisitacion de santa Isabel por ser el nombre de la fundadora, para lo que se ha de fixar un zirculo adornado con su cornisa a la manera que esta en Illescas, y esto todo se reduzia por el dicho alexandro a pintar algunas menudencias sobre cal que es de muy poca costa y autoridad, principalmente en capilla tan pequeña que obliga a mayor adorno, todo esto es aumento de obra, dexemos arte y diligenzia con que se a de procurar asentar bien, de dorar y colorir la reja y todas las labores que tuviese la capilla como alejandro estaba obligado, y hazer las figuras de escultura como son armas de toledo y las demas contenidas en la escritura del dicho alexandro." (278-279).

⁸ Il existe une version de dimensions plus petites (57x40) appartenant à la collection Max Epstein de Chicago.

⁹ Certains auteurs (J. CAMÓN [1950, 939]; P. GUINARD [1959, 111]; T. FRATI [1971, 121]) identifient le tableau comme *l'Assomption*; d'autres (WETHEY [1962, 72]; PITA [1972, 130]; GUDIOL [1982, 252]; MARÍAS [1997, 280]) le considèrent comme une représentation de l'Immaculée, point de vue que modestement je partage. Je justifie cette affirmation en prenant en compte les différences entre ce tableau de la Capilla Ovalle et la représentation de *l'Assomption* de Santo Domingo.

371 x 174); également un *Saint Pierre* (207 x 105) et un *Saint Ildefonse* (222 x 105), possibles œuvres d'atelier, que Wethey a identifiées avec la paire de tableaux qu'on peut trouver actuellement au Monastère de l'Escorial [1962, vol. 2, 156-157]¹⁰. Marías [1997, 280] justifie le choix de ces saints du fait que Pierre était le prénom du second mari de la fondatrice et Saint Ildefonse est le patron de Tolède.

Ainsi donc, l'organisation des tableaux dans l'espace de la chapelle implique une interrelation originale. La *Visitation* n'accompagne pas le sujet de l'Annonciation mais celui de l'*Immaculée* et, par ailleurs, elle occupe un lieu privilégié car elle se trouve située dans la partie supérieure du retable, détail qui aura des conséquences pour sa facture et pour son interprétation.

Finalement, le fait de disposer d'une documentation de la commande n'exclut pas l'incertitude sur quelques questions. La première est celle qui cherche à savoir si le tableau a été terminé ou pas. Un consensus d'auteurs qui l'estime terminé: Wethey [1962, vol. 2, 72], Lafuente, [1972, 69], Jordan [1982, 253], Alvarez Lopera [1993, 244], contraste avec la position opposée Pita de Andrade [1972, 130] ou avec celle de ceux qui ne se prononcent pas: Frati [1971, 121-122]. Une deuxième question se pose afin de savoir si le tableau dont on dispose est celui pour lequel la commande de 1607 a été passée ou s'il s'agit d'une ébauche comme l'affirme Soehner [1957, 193], affirmation fortement réfutée par Wethey [1962, vol. 2, 72]. Par ailleurs, il n'est pas sûr que le tableau fut placé à la chapelle comme prévu: Wethey [1962, vol. 2, 72] estime qu'il n'y a jamais été mis et si cela avait été le cas, on en ignore toujours les raisons (peut-être parce qu'il n'était pas terminé ou parce qu'il n'avait pas plu aux commanditaires [Cossío, 1972]). Et même, le doute persiste sur le fait qu'il ait appartenu au couvent de Santa Clara de Daimiel avant son acquisition pour la collection de Dumbarton Oaks, comme le mentionne la documentation de cette institution [Jordan, 1982, 253].

¹⁰ Par ailleurs, F. MARÍAS ("El Greco y el punto de vista: la Capilla Ovalle de Toledo" in *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III, 1992, 91) émet l'hypothèse que ces deux tableaux sont ceux qui depuis 1962 sont conservés au Musée de Santa Cruz à Tolède.

Description

L'espace du tableau est essentiellement occupé par les personnages bibliques, Sainte Elisabeth et la Vierge -à gauche et à droite, respectivement- qui, par le fait de se toucher les épaules précèdent le moment de l'accolade. Pour cette rencontre, Elisabeth sort d'un espace intérieur car on distingue à peine derrière elle le seuil d'une porte couronnée par une architrave qui repose sur deux consoles, porte qui semble petite par rapport à la taille des personnages. Un deuxième détail architectural concret est la moulure ou la corniche sur laquelle reposent les pieds des deux femmes.

Il est clair que le peintre insiste sur une mise au point centrée sur les deux personnages qu'il situe dans un espace plutôt abstrait où, hors la porte, on n'arrive pas à distinguer avec précision le mur de la maison d'Elisabeth. Ainsi, cette représentation ne montre pas de détails d'un espace plus réaliste; de plus, dans le tableau prédomine une atmosphère floue et surnaturelle. Celle-ci est accentuée dans la zone de droite grâce à la forme cotonneuse qui accompagne la figure de la Vierge, sorte d'ectoplasme qui contraste avec le plan postérieur où apparaît le mur. Comme on l'a déjà évoqué, le tableau était destiné à la voûte de la chapelle, ce qui pourrait expliquer cette atmosphère d'irréalité et, également, la configuration des personnages qui implique une perception du tableau *da sotto in su* [Wethey, vol. 2, 1962, 72 et Marías, 1997, 282].

Les deux femmes sont habillées d'une manière similaire avec d'amples capes bleues qui les recouvrent de la tête aux pieds. Pour le cas de la Vierge, on arrive à apercevoir partiellement dans la partie inférieure de sa cape et sur son avant-bras gauche une tunique rouge, habillement qui est toujours choisi par Le Greco pour représenter Marie¹¹.

Le fait de l'état de l'œuvre, très certainement inachevée, produit un effet singulier pour ce qui est de son encadrement. S'il est vrai que l'espace total du tableau est rectangulaire, à l'intérieur on distingue une forme circulaire qui apparaît coupée à la base et des deux côtés du rectangle. Cette forme circulaire constitue, à proprement parler, l'espace pictural où

¹¹ Un examen des représentations de la Vierge dans l'œuvre du Greco montre que le peintre utilise toujours les couleurs bleue et rouge pour ses vêtements.

l'on représente la scène. La couleur du marron dans la zone extérieure à la partie circulaire permet de différencier les deux zones. En se référant aux Actes, on aurait pu penser que la partie couleur marron du tableau aurait dû être coupée pour l'ajuster à une forme circulaire.

Si l'on prend en compte cette sorte de "quadrature du cercle" de la *Visitation*, on peut constater qu'il n'existe qu'un autre cas de ce type dans l'œuvre du Greco: l'*Allégorie de l'ordre de Camaldules* (en particulier la version de Madrid, Institut de Valencia de Don Juan, vers 1597, étant donné les légères coupures partielles des côtés). Dans ce tableau il s'agit d'une forme plus ovale que circulaire et sans le contraste du motif principal du paysage avec une zone monochrome mais, au contraire avec une véritable relation entre le paysage et la totalité du tableau (Saint Romuald tient entre ses mains, sorte de mise en abîme, une forme homéomorphe et réduite du paysage.)

Des formes et des couleurs

Si on prend un axe vertical imaginaire situé légèrement à gauche du centre, il divise l'espace du tableau, séparant les deux figures féminines qui, par ailleurs, se correspondent d'une manière quasi-spéculaire. Ces figures ont tendance à se fondre dans une accolade qui réunirait ce double mouvement dynamique opposé. Accessoirement, si on traçait d'autres axes partant de l'extrémité inférieure des capes jusqu'aux visages des personnages, on aurait une forme pyramidale coupée dans la partie supérieure, mais une éventuelle prolongation de ces axes pourrait converger vers un sommet situé au centre. En plus, la forme courbée sur laquelle reposent les personnages correspond à la circularité de l'espace pictural intérieur; tandis que la verticalité de la porte coïncide avec celle des côtés du rectangle du cadre.

La couleur qui prédomine est le bleu, qui contraste avec les reflets blanc-gris des capes et du fond des nuages à droite; inversement, ces mêmes couleurs apparaissent dans le cadre de la porte où le blanc est contrasté par le bleu. Une gamme de tons marrons et gris (le fond de l'intérieur de la demeure et de sa porte, du mur et de l'espace entre la forme circulaire et le cadre) complète les couleurs précédentes. Le rouge de la tunique de Marie peut également s'associer aux tonalités marrons.

Du sens ou des sens

Une première lecture du tableau implique nécessairement le point de vue iconographique chrétien du sujet. La disposition des corps et, surtout, la longueur et l'ampleur des capes empêchent d'apprécier, comme c'est le cas dans d'autres versions du sujet, la grossesse des deux femmes. Néanmoins, il est évident que le titre du tableau et sa tradition biblique rendent la grossesse *visible*. La nature du sujet exigeait l'expression d'une joie qui impliquait la reconnaissance de la divinité de Jésus. Au niveau iconologique, on peut déceler la communication d'un sentiment de joie commune qui identifie les deux personnages: la maternité.

Réau, dans son étude du sujet de la *Visitation* rappelle les lectures allégoriques mentionnées tout au long de l'histoire. Une première lecture est celle qui rapproche le sujet du "retour à Béthulie de Judith portant la tête d'Holopherne. Ozias l'accueillit comme Elisabeth accueillit la Vierge victorieuse de Satan" [1988, 194]); une deuxième voit une préfiguration dans Psaumes (85, 11): "La Bonté et la Vérité se sont rencontrées; la Justice et la Paix se sont embrassées" [1988, 195]; une dernière est celle évoquée par Bossuet: "la Vierge et Elisabeth sont le symbole de l'Eglise et de la Synagogue qui se tendent les mains" [1988, 195].

L'examen de ces trois allégories permet de constater que leur portée est différente: la première évoque un fait historique supposé et son assimilation à une victoire d'ordre religieux (Judith, 13, 23); la deuxième établit une relation de caractère axiologique entre les personnages et les vertus; dans la dernière, on distingue la liaison de deux religions à travers leurs images institutionnelles.

Par ailleurs, grâce aux informations qu'on peut lire sur les Actes, on peut proposer une autre lecture.

Comme ces Actes l'indiquent, le sujet de la *Visitation* a été choisi à cause du prénom de la fondatrice, Isabel Ovalle, qui coïncide avec le prénom de la cousine de la Vierge (Elisabeth). Ceci peut expliquer l'importance de ce tableau par son sujet même qui n'est pas tenu d'être associé à la représentation de l'Annonciation; dans le retable, en particulier, il accompagne l'Immaculée. De plus, l'emplacement de la *Visitation* fut prévu sur la voûte de chapelle, dans un lieu privilégié dans l'ensemble du retable; ceci dit, sa position nous fait penser qu'il a une fonction importante dans l'ensemble et dans son interrelation avec les autres tableaux de la chapelle. En effet, la *Visitation* prend une fonction emblématique d'un

moment essentiel de la vie d'Isabel Ovalle.

Par ailleurs, d'après la description et l'analyse formelle du tableau, on constate que la demeure d'Elisabeth est à peine ébauchée et que l'ensemble de l'espace pictural est imprégné d'une atmosphère surnaturelle, un espace qu'on pourrait lire comme espace d'outre-tombe. S'il est vrai qu'en raison de l'inachèvement du tableau, on arrive à peine à apprécier le visage d'Elisabeth et que sa main comme celle de la Vierge apparaissent floues, la disposition de la cape occulte volontairement le visage d'Elisabeth et son identité en produisant de ce fait une sensation de mystère pour le spectateur.

Les hypothèses précédentes permettent de proposer une autre lecture de l'œuvre. Ainsi, les deux femmes sont la Vierge et la fondatrice Isabel Ovalle. Grâce à la similitude des noms, on peut voir dans l'image du personnage la représentation d'une personne de l'époque. Les premiers portraits dans l'histoire de la peinture ont été faits en intégrant le donateur dans l'ensemble religieux de la scène représentée.

Si on accepte les hypothèses antérieures, la représentation montre la visite de la Vierge au lieu où se trouve Isabel Ovalle. Etant donné qu'elle est morte, son corps repose dans une tombe et la représentation de l'espace peut permettre une lecture dans laquelle la porte d'où sort Isabel est celle de sa tombe (l'architecture et la dimension de cette porte confirment cette hypothèse.) Ainsi, il y a une représentation surnaturelle où Isabel "ressuscite"¹² pour sortir de la tombe et rencontrer la Vierge. Les deux personnages sont situés sur une corniche, qui ressemble à un pont. Cette rencontre présuppose un épisode postérieur, celui du salut. Car la Vierge, après cette rencontre sur cette sorte de pont, symbole du purgatoire¹³, conduit Isabel, en raison de sa conduite pieuse, au paradis. Ainsi donc, cette lecture implique la manifestation du salut de la fondatrice.

Je voudrais insister sur un dernier aspect du tableau du Crétois: la quasi-spécularité des deux personnages, aspect qui différencie le tableau d'une grande partie de la tradition iconographique du sujet. Si dans le cas de la première lecture de type iconographique canonique, la

¹² Déjà Camón [1950, p. 940] avait proposé l'idée de résurrection: "Así, en esta escena, Santa Isabel, a la puerta de una casa, tiene el espectral espanto de un Lázaro resucitado".

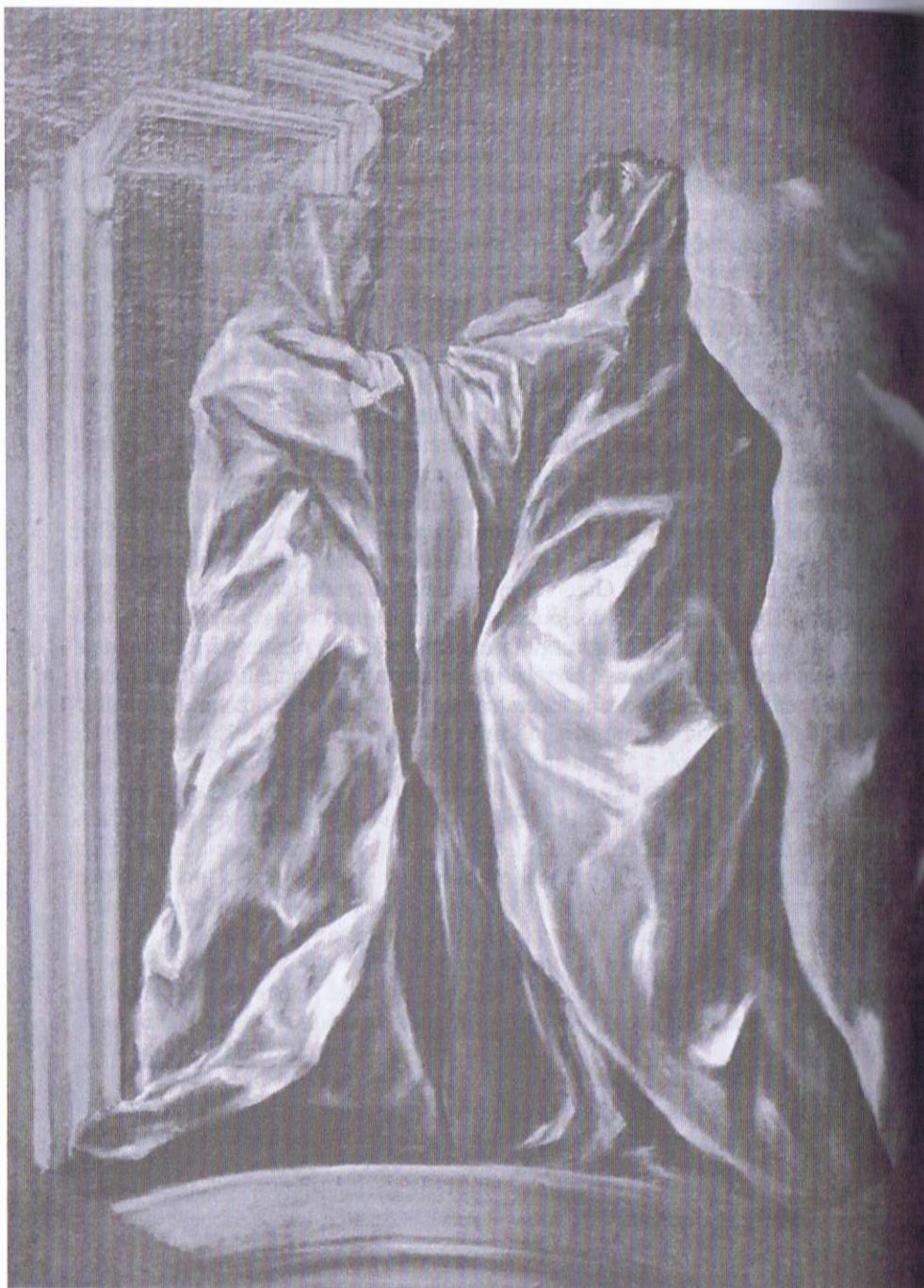
¹³ Il convient de se rappeler que dans les deux versions de *Le songe de Philippe II* (ca 1579, Escorial et National Gallery) le pont a la valeur symbolique du Purgatoire.

spécularité implique l'insistance sur la duplicité de l'état des deux personnages et de la quasi-duplicité de l'essence des deux fils qui sont dans le sein de leurs mères, dans celui de la lecture proposée, elle implique la pureté de l'âme d'Isabel, reflet de la pureté par antonomase de la Vierge, l'Immaculée, sujet principal représenté dans le retable de la chapelle.

Une fin qui débute

Les lignes qui précèdent réfléchissent sur la pluralité de lectures d'un tableau qui traite un sujet relativement secondaire du cycle de Marie, mais rempli de significations. Dans le cas de la *Visitation* de la Capilla Ovalle, sa représentation insiste, selon mon point de vue, tout particulièrement sur le secret, le mystère et les divers degrés de l'invisibilité. Le modèle de la disposition symétrique des personnages évoque la duplicité et le reflet; et tout spécialement le reflet du supérieur dans l'inférieur.

Le tableau du Greco représente également le thème de la rencontre. Ceci me permet de prévoir une autre lecture du sujet; concrètement, à partir de la variation peinte par Picasso en pleine période bleue: *L'entrevue* ou *Les deux sœurs* (1902, Ermitage), qui rappelle certainement le tableau du Crétois. Une excellente excuse pour rendre une nouvelle visite au sujet, voire une "visitation".



LA DÉVOTION MARIALE DANS LE *PERSILES* DE CERVANTÈS ET AUTRES ROMANS BYZANTINS: L'INTÉGRATION NARRATIVE DU SANCTUAIRE

Christine MARGUET

Le roman byzantin, mal nommé, regroupe un ensemble d'œuvres publiées entre les années 1550 et les années 1620¹. Ces romans s'inspirent, de façon déclarée ou non, de la poétique du roman grec, dont les deux représentants connus et admirés à l'époque sont Héliodore, l'auteur des *Ethiopiennes*, célébrées par Jacques Amyot, en France, Alonso López Pinciano, en Espagne, et Achille Tatius, auteur de *Leucippé et Clitophon*.

Ces romans se caractérisent par le voyage, l'aventure, et une quête amoureuse et religieuse que symbolise notamment la figure du pèlerin. Les protagonistes, deux parfaits amants, vertueux, chastes, verront leur endurance face aux épreuves récompensée par le mariage, presque invariablement célébré dans les dernières pages du roman.

Le culte marial apparaît véritablement dans ces romans de pérégrinations amoureuses et aventureuses à partir du *Peregrino en su patria*, de Lope de Vega, publié en 1604, et demeurera une constante. Nous ne nous intéresserons donc qu'aux œuvres publiées après 1600, œuvres où le

¹ Voir l'ouvrage de Javier González Rovira, *La novela bizantina de la edad de oro*, Madrid, Gredos, 1996.

discours didactique est le plus prégnant². Le lieu commun plaie et instruire, *enseñar deleitando*, prend tout son sens dans des récits techniquement complexes, ingénieux, voire expérimentaux et idéologiquement à peu près irréprochables... La composante didactique est assez forte, plus ou moins intégrée au récit, et le culte marial en est une part importante.

Le voyage des protagonistes, où différentes traditions du pèlerinage convergent, les mène visiter les principaux sanctuaires mariaux de la péninsule et d'ailleurs, à l'exclusion d'autres grands centres de dévotion: Compostelle n'apparaît que parce qu'un personnage exprime le désir de s'y rendre. Cette tendance, déjà antérieure à Trente, est à rattacher au fort développement du culte marial aux XVI^e et XVII^e siècles. Par ailleurs, cette importance de la figure mariale dans les romans byzantins coïncide avec une forte valorisation de la figure féminine dans ces romans, caractéristique qu'ils partagent avec la nouvelle et la *comedia*.

Les femmes ont la part belle dans le roman grec, et les romans espagnols qui s'en inspirent tendent vers une égalité assez remarquable de protagonisme entre héros masculin et féminin, contrairement au roman de chevalerie où le protagonisme féminin est nul, contrairement aussi au roman pastoral où les personnages ne sont pas, ou exceptionnellement, aux prises avec l'action. Comme le lointain modèle grec, qu'il s'agisse d'Achille Tatius ou d'Héliodore, lointain mais présent chez les théoriciens –notamment l'espagnol López Pinciano– et chez les auteurs, les romans

² A savoir :

—Lope de Vega, *El peregrino en su patria* [1604] (édition de Juan Bautista Avall-Arce, Madrid, Castalia, 1973)

—Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional* [1617] (édition de Carlos Romero, Madrid, Cátedra, 2002)

—Anonyme, *Los amantes peregrinos Angelia y Lucenrique* [œuvre manuscrite, rédigée vers 1623-1625 selon Cruz Casado] (édition d'Antonio Cruz Casado, Madrid, Universidad Complutense, thèse dactylographiée, 1989)

—Francisco de Quintana, *Historia de Hipólito y Aminta* [1627] (Madrid, viuda de Luis Sánchez, 1627, Madrid, B. N., R-35655)

—Juan Enríquez de Zúñiga, *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* [1629] (Madrid : Juan Delgado, 1629, Madrid, B. N., R-11032)

Je me référerai à chacune de ces œuvres en indiquant le premier prénom du titre.

byzantins célèbrent la figure féminine et cela d'une double façon : par sa présence dans l'action et aussi par l'exaltation de la chasteté, de la pureté. Ces vertus sont incarnées d'ailleurs par les deux protagonistes et non par la seule héroïne, jusqu'au mariage qui met un terme au roman. Dans cette exaltation de la vertu-chasteté, on peut voir, outre l'influence du roman grec, une tradition où se conjuguent amour courtois et culte marial. La Vierge est tout naturellement patronne et protectrice de ces chastes pèlerins d'amour.

Le *Peregrino en su patria* est le premier à introduire le culte marial que nous retrouverons dans la plupart des autres romans, notamment dans le *Persiles*. Un certain nombre de sanctuaires espagnols sont visités par les personnages qui se rendent à Montserrat, Guadalupe, et au temple de la *Virgen del Pilar*, à Saragosse (440). Ainsi, les trois grands centres espagnols du culte à la Vierge constituent des étapes du périple du pèlerin Pánfilos, tandis que Compostelle est seulement évoqué, puisque Nise exprime le désir de s'y rendre (350). A leur tour, les pèlerins du *Persiles*, outre le monastère de Belén, au Portugal et les églises romaines, feront étape à Guadalupe, qui sera le cadre d'un épisode fortement marqué par le culte marial; ils ne visitent pas Montserrat qui est aperçu au loin. Les personnages d'*Angelia*, dont l'action se déroule notamment en Italie, font leurs dévotions à Notre Dame de Lorette, tandis que l'action de *Hipólito y Aminta* s'ouvre sur un pèlerinage du protagoniste à la Peña de Francia.

Le pèlerinage aux sanctuaires mariaux conditionne donc en partie le voyage des protagonistes: il n'est plus seulement laissé au hasard, ou plutôt abandonné à la providence, mais peut s'ajuster, un temps, à un itinéraire précis, celui du pèlerinage religieux. Dans ce pèlerinage que s'approprie le roman d'aventures, se mêlent plusieurs traditions et notamment celles du pèlerinage vital, version mystique et allégorique du pèlerinage, et celle du pèlerinage d'amour, ainsi que l'a étudié Antonio Vilanova pour le *Persiles*³.

³ Voir «El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes», Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, XXII, 1949, p. 97-159.

Poésies mariales et invocations à la Vierge: intensité dramatique

La Vierge est présente à plusieurs reprises dans les textes, notamment à l'occasion de poésies ou de prières qui lui sont dédiées. C'est ainsi que le *Peregrino en su patria* de Lope, contient dans le premier et le dernier livre des chants dédiés à Marie. La chanson à la Vierge de la Mer, dans le Livre I, est dite dans des circonstances dramatiques, puisque Pánfilo, sur le point d'être pendu par des bandits, leur demande de lui laisser dire une ultime prière. Elle aura pour effet d'éveiller la compassion de ses bourreaux. Dans une autre situation de danger extrême, alors qu'il se trouve seul et de nuit dans une maison hantée, le protagoniste appelle à son secours la Vierge de Guadalupe:

comenzó a llamar a la virgen de Guadalupe, que sólo le faltaba de visitar en España, aunque era del reino de Toledo, porque las cosas que están muy cerca, pensando verse cada día, suelen dejar de verse muchas veces (443)

Ainsi, dans deux circonstances parallèles, où il croit sa dernière heure arrivée, le héros adresse ses prières de préférence à la Vierge.

Celle-ci est donc, à l'exclusion des autres saints, celle dont on implore la miséricorde. Dans le même roman, c'est une représentation mariale qui va aider un personnage à passer dans l'autre vie. Le protagoniste trouve sur son chemin un gentilhomme mortellement blessé qui lui demande de le mener à un monastère voisin. Là, sur le frontispice «con los rayos de la luna se veía una imagen de la que sobre ella tiene sus hermosas plantas, dando claridad al retrato cuyo original había tenido nueve meses al sol en las entrañas. Mientras llamaba le dijo Pánfilo [al moribundo] que se encomendase a ella»(435)

Dans le dernier livre, le protagoniste visite le temple de la Virgen del Pilar, à Saragosse, à laquelle il dédie un poème; quelques pages plus loin, il dira un sonnet dans le temple de Guadalupe. Des poésies mariales encadrent donc l'œuvre, et dans le dernier livre on assiste à une véritable concentration de louanges à la Vierge⁴.

⁴ Ce qui fait dire à J. B. Avalle-Arce: «el *Peregrino* se abre y se cierra con exaltados loores a la Virgen, y el culto mariano es piedra de toque de la religión católica, y en el momento en que escribe Lope, de la Reforma post-tridentina», p. 440.

Face à cette débauche de poésies et de sanctuaires mariaux, le *Persiles* de Cervantès est plus sobre. Il renferme également un hymne à la Vierge, de Guadalupe, un seul, dramatiquement intégré à l'action. Ce chant marial se trouve dans l'un des nombreux épisodes du roman qui ont pour protagonistes des personnages extérieurs à l'action principale, et qui viennent s'y greffer durant quelques pages ou davantage. La protagoniste de cet épisode est Feliciano de la Voz, qui a fui le foyer paternel alors que, mariée secrètement à un prétendant qui déplaît à sa famille, elle venait d'accoucher en secret. Les trois chapitres et demi dont se compose cet épisode se situent au début du III^e livre du roman, qui en compte quatre (chaps 2 à 5 du Livre III), il occupe une place centrale. L'hymne marial, chanté par Feliciano de la Voz est sans doute le seul vrai moment de dévotion, ou d'émotion religieuse, du roman⁵.

Ce chant est intégré de diverses manières à l'action. Il vient justifier le surnom du personnage, qui ne retrouve sa voix, sublime, que dans le temple. C'est d'un pauvre filet de voix qu'elle a, auparavant, conté ses malheurs: l'accouchement inopiné, alors que son père frappe à sa porte pour la marier au prétendant qu'il lui a choisi, la disparition du nouveau-né, sa fuite. C'est également ce chant qui attire dans le temple le père et le frère de Feliciano, partis à sa recherche pour venger l'affront, et qui reconnaissent sa voix unique. Ce qui s'annonçait d'abord comme une vengeance à l'intérieur même du lieu saint se transforme en scène de pardon. On remarquera que, dans la narration, le chant apparaît en deux temps: le narrateur ne le transcrit pas lors de la description de l'action, se contentant d'évoquer l'attitude de dévotion de Feliciano et l'émotion de ses compagnons, déjà fortement impressionnés par l'aspect du temple. Ce n'est qu'après la conclusion de l'épisode que sont transcrits les vers chantés par Feliciano, intégralement, sans l'interruption due à l'irruption brutale de ses père et frère. C'est une modification par rapport à la pratique de Lope, qui permet de ne pas briser le cours d'une action particulièrement dramatique. La prière est lue après que la tension est retombée, après le pardon et l'heureuse conclusion de l'épisode.

La dévotion mariale est ici intégrée à l'action, avec une forte valeur dramatique et symbolique: Feliciano, la mère pécheresse, implore

⁵ A propos de cet épisode, voir Aurora Egido, «Poesía y peregrinación en el *Persiles*. El templo de la Virgen de Guadalupe», *Actas del III Congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1998, p. 13-41.

la Vierge mère⁶. On notera que Feliciano est orpheline de mère, comme elle le souligne elle-même, et poursuivie par l'ire de son père. C'est autour du sanctuaire marial que se dénoue cette intrigue, où la maternité est un motif central⁷.

Sanctuaires et merveilleux chrétien

Le *Peregrino* est l'œuvre où l'investissement théologique est le plus important, puisque, outre les quatre *autos* et les références au culte marial, le récit nous propose une série d'*exempla* théologiques, autant de récits d'ermite qui ponctuent l'ascension de Pánfilo à Montserrat. Lope utilise ici la technique du récit dans le récit, tellement importante dans la structure du roman byzantin, à des fins didactiques, certes, mais aussi d'émerveillement: le mode d'*admiratio* étant ici l'émerveillement chrétien. Chacun des ermites introduit son récit en énonçant d'abord le thème qu'il va illustrer: l'importance de l'angélus (où nous retrouvons le culte marial), et du vendredi saint, illustrés par des faits extraordinaires (la mise en fuite d'un démon au son de l'angélus, l'impuissance d'un sorcier le jour du vendredi saint); l'utilité de la prière pour le repos des âmes du purgatoire; l'intercession des âmes bienheureuses; la vertu des larmes; la valeur des paroles: *Et verbum caro factum est* pour se protéger des démons⁸... Chacun des récits des ermites est introduit ou même encadré par un discours qui cite diverses autorités, tant classiques (Sénèque, Homère...) que chrétiennes (de la Bible aux démonologues contemporains, puisqu'un certain nombre de récits concernent l'action de démons et leurs limites, en passant par les Pères de l'Eglise).

Cette série d'*exempla* est précédée d'une disquisition sur le culte de la Vierge qui mène à une définition du miracle. Un interlocuteur de

⁶ «Iloviendo tiernas lágrimas, con sosegado semblante, sin mover los labios ni hacer otra demostración ni movimiento que diese señal de ser viva criatura, soltó la voz a los vientos, y levantó el corazón al cielo...», p. 306. Cf. l'analyse que fait de ce passage Diana de Armas Wilson.

⁷ Maternité de Feliciano, maternité de Marie, auxquelles s'ajoutent des métaphores telle celle-ci, qui ouvre le chap. 3: «Preñada estaba la encina», désignant l'arbre creux dans lequel Feliciano a trouvé refuge, matrice sécurisante.

⁸ *Per.*, p. 161-73.

Pánfilo, un pèlerin allemand, indique que la dévotion grandissante dont elle est l'objet en ces dernières années du XVI^e et ce début du XVII^e siècle est liée aux nombreux miracles par lesquels elle s'est récemment manifestée. Avant de faire conter deux récits de ces miracles par l'Allemand et le pèlerin espagnol, le narrateur place dans la bouche du premier une mise au point sur ce qu'il faut entendre par «miracle», s'appuyant sur saint Thomas d'Aquin, et différenciant les faits merveilleux mais naturels des différents types de miracles, à savoir ceux qui sont surnaturels, ceux qui surviennent contre la nature et hors d'elle⁹. Nous trouvons un passage fort proche de celui-ci dans le *Persiles*, mais avec une approche différente. Dans le roman de Lope, la digression didactique introduit deux récits de miracle, dont le narrateur cite les sources¹⁰. Il s'agit, pour le lecteur, de bien apprécier la valeur de ce qui va lui être conté, à titre d'exemple, et qui ne doit pas être confondu avec un quelconque fait extraordinaire, ou une *invention* due à l'auteur. Dans le roman de Cervantes, le discours didactique est contextualisé, motivé par l'une des péripéties. Le navire d'Auristela, renversé par une tempête et ne donnant aucun signe de vie, échoue sur un rivage où un personnage raconte qu'il a déjà assisté à semblable événement et qu'alors, on vit les passagers sortir indemnes du navire qui voguait quille en l'air, après que l'on y eut pratiqué une ouverture. Il ajoute:

Yo vi esto y está escrito este caso en muchas historias españolas [...] y si aquí sucediese lo mismo, no se ha de tener a milagro, sino a misterio; que los milagros suceden fuera del orden de la naturaleza, y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son sino casos que acontecen raras veces. —Pues, ¿a qué aguardamos? —dijo el rey—. Sierremos luego el buco, y veamos este misterio, que si este vientre vomita vivos, yo lo tendré por milagro¹¹.

⁹ *Ibid.*, p. 151-2.

¹⁰ Il s'agit d'extraits du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais et du *Fortalitium fidei*..., d'Alonso de Espina, cf. *Per.*, notes 177 et 178.

¹¹ *Pers.*, p. 285. Dans son édition, J. B. Avalle-Arce estime, contre A. Castro, que cette définition du miracle est parfaitement orthodoxe et cite à l'appui une définition très proche de Fray Martín de Castañega. p. 168, note 155.

Nous trouvons ici la même distinction entre événement admirable mais naturel et miracle, mais pour introduire cette fois, non pas le récit d'un miracle mais celui d'un fait difficilement croyable qui relève de la fiction tout en se donnant comme un fait réel, via le témoignage d'un personnage. Alors que le personnage se fait ici le porte-parole d'une définition stricte, théologique du miracle, son interlocuteur, le roi Policarpo, persiste à appeler «miracle» le fait extraordinaire. Chaque fois que le terme de «miracle» apparaîtra dans le *Persiles*, ce sera pour que le narrateur précise aussitôt que ce qu'il vient de —ou s'apprête à— conter n'en est pas un. Cette attitude est liée à un souci, appuyé non sans parodie, de vraisemblance : si le récit présente des événements qui émerveillent le lecteur, le narrateur primaire ou bien un personnage s'empresse d'expliquer comment un tel événement a pu être possible sans qu'intervienne la surnature. Ainsi, lorsqu'un personnage féminin tombe d'une tour en utilisant son jupon en guise de parachute, épisode dit de «la mujer voladora», le narrateur précise : «cosa posible sin ser milagro» (573). De la même manière, lorsque des morisques tentent de mettre le feu à l'église où sont réfugiés les protagonistes et leurs compagnons, si les femmes, en larmes, prient pour que le temple soit préservé, ce n'est pas la miséricorde divine qui épargne église et personnages : «el cual [templo] no ardió, no por milagro, sino porque las puertas eran de hierro y porque fue poco el fuego que se les aplicó» (551).

Où l'on voit que, du point de vue de l'action, le temple se «laïcise» : l'action tend à rejeter le merveilleux chrétien pour se tourner vers d'autres recours : la poétique du change, les renversements de fortune...

Sanctuaire et poétique de la surprise

Le lieu marial se trouve intégré à la poétique de la surprise¹² qui caractérise assez largement l'action de ces romans.

Lope transcrit dans son *Peregrino*, sur le chemin de Montserrat, deux miracles mariaux et une série d'*exempla*, huit, dits par autant d'ermites rencontrés sur les flancs de la montagne. Le merveilleux chrétien est

¹² Expression empruntée à Massimo Fusillo, *Naissance du roman*, Paris, Seuil, p. 34. Aristote, dans la *Poétique*, parle d'effet de surprise.

donc ici présent, mais totalement indépendant de l'action, sur le mode de la digression (p. 145-188). Il participe d'une exaltation de la figure mariale, au même titre que d'autres aspects du catholicisme, exposés et défendus dans le roman de Lope, notamment à l'occasion des quatre *autos* qui ponctuent les quatre premiers livres de l'œuvre. C'est dans ce roman que l'appareil didactique est le plus manifeste et le plus lourd, notamment parce qu'il tend à se superposer à l'action, plus qu'il ne s'y intègre.

Le sanctuaire marial en lui-même apparaît comme un lieu admirable, dont les abords peuvent s'apparenter au *locus amoenus*; tel est le cas de l'approche du monastère de Montserrat, ou de celui de Guadalupe, décrites par Lope.

Le temple cause une forte impression. L'admiration est ici liée à l'émotion. Ainsi, en ce qui concerne les pèlerins cervantins venus des terres boréales : «los tenía como asombrados y no se hartaban de mirar lo que veían ni de admirar lo que imaginaban». Au récit de miracle que l'on trouve chez Lope se substitue ici l'évocation des ex-voto qui sont autant de témoignages des miracles accomplis. L'attente des pèlerins, qui pensaient trouver là des ornements précieux, est déçue; le caractère admirable du lieu est ailleurs :

Entraron en su templo y donde pensaron hallar por sus paredes, pendientes por adorno, las púrpuras de Tiro, los damascos de Siria, los brocados de Milán, hallaron en lugar suyo muletas que dejaron los cojos, brazos que colgaron los mancos, mortajas de que se desnudaron los muertos, todos, después de haber caído en el suelo de las miserias ya vivos, ya sanos, ya libres y ya contentos, merced a la larga misericordia de la madre de las misericordias.] (471).

Le merveilleux chrétien est ici évoqué, via le regard de pèlerins nordiques, mais, ainsi que l'ont fait remarquer certains commentateurs, il est tentant de voir dans cette description, mi-horifique mi-grotesque, une certaine distance de la part du narrateur premier... Cet horifique chrétien participe en tout cas d'une poétique de l'émerveillement.

Sans que l'on puisse véritablement parler de miracles mariaux dans l'action de ces romans, force est de reconnaître que la Vierge semble prêter une oreille miséricordieuse à ceux qui l'implorant ou qui se réfugient dans son sanctuaire. La prière mariale sauve le pèlerin de Lope des brigands, sans qu'un miracle se produise, ceux-là sont réservés à des récits

insérés; mais parce que la prière émeut les bourreaux du protagoniste.

Dans le roman de Cervantès, un drame d'honneur se résout en scène de réconciliation familiale dans l'enceinte du temple puis à sa porte. C'est un étonnant renversement de fortune qui se produit là, un procédé dont le genre est coutumier.

Le sanctuaire participe en effet de l'esthétique du change ou du renversement de fortune. La violence du monde n'épargne pas les abords immédiats du sanctuaire, voire le sanctuaire lui-même. Une intrusion que l'on est tenté de comparer avec celle qui vient perturber le *locus amœnus* du roman pastoral, notamment dans sa version cervantine — les sauvages de la *Diana*, et surtout la *Galatea*. C'est dans le *Persiles* que l'aventure s'approprie le plus spectaculairement le lieu de dévotion: dans l'épisode de Feliciano de la Voz, lorsque le frère de celle-ci, qui vient de la reconnaître, en prière, prétend la tuer pour venger l'honneur familial dans le temple même. La violence symbolisée par la dague brandie offre un contraste saisissant avec le recueillement de tous les personnages, fortement impressionnés par les ex-voto et par le chant presque irréel de Feliciano. La fin tragique est d'abord différée —un meurtre ne peut être commis dans le temple— puis annulée au profit d'une scène de pardon et de reconnaissance ou d'agnition, d'un petit-fils et neveu, le fils non encore légitimé de Feliciano de la Voz. Le père et le frère de la coupable oublient vite leur sentiment vengeur grâce à la médiation d'amis de la famille venus plaider en faveur de l'époux que s'est choisi Feliciano, époux mieux doté en dons de nature et de fortune que celui que l'élément mâle de la famille lui avait destiné. C'est ensuite l'apparition du nouveau-né qui déclenche l'amour grand-paternel et la bénédiction de l'union qui a engendré ce fruit. Pas d'intercession miraculeuse de la Vierge à proprement parler, mais une résolution qui tient du miracle étant donné les *prémises* de cette action. Dans un autre épisode du *Persiles*, l'opposition des vœux paternels et des vœux filiaux se résout par la mort de la figure du père. Il s'agit de l'épisode d'Isabela Castrucho (III, 20-21).

Le sanctuaire devient donc lui aussi l'un des lieux de l'aventure et les auteurs rivalisent d'ingéniosité pour que l'intrusion de la violence autour du ou dans le lieu sacré soit la plus brutale et la plus inattendue possible.

Dans le *Peregrino*, le très long épisode situé à Montserrat s'achève sur la persécution du pèlerin protagoniste et de ses compagnons de route du moment qui sont des pèlerins allemands. La double figure du

pèlerin et de l'étranger, c'est un topique des romans du XVII^e, concentre toutes sortes de suspicions. Alors que le narrateur vient d'évoquer «los albergues que en aquella santa casa [de Montserrat] se dan graciosamente a los estranjeros» (188), on vient arrêter les pèlerins allemands, ce qui provoque la résistance sanglante puis la fuite du protagoniste.

Dans le roman de Cervantès, et il faut certainement voir là une volonté de faire mieux que Lope, tandis que les pèlerins approchent de Guadalupe, et se reposent dans un *locus amœnus* (*deleitoso praderillo, agua clara y dulce de un pequeño arroyuelo*), un homme, traversé par une épée vient mourir à leurs pieds, bientôt suivi par la santa Hermandad qui s'empresse d'arrêter la petite troupe des protagonistes et de leurs compagnons, tenus pour des assassins et des voleurs (464). Un témoignage permettra d'innocenter les pèlerins, sans pour autant élucider l'affaire qui demeure énigmatique —on ne connaîtra pas le motif du meurtre, on n'arrêtera pas le meurtrier et on se demande pourquoi la victime s'est laissée emmener et tuer en connaissance de cause. Il est curieux de remarquer que l'épisode où les protagonistes, accompagnés de Feliciano de la Voz, se recueillent dans le sanctuaire de Guadalupe est encadré par deux actions violentes. Un meurtre, puis quelques pages plus loin, la tentative ou la tentation de meurtre du frère et du père de Feliciano sur leur sœur et fille, pour venger leur honneur.

Les temples, souvent présents, jouent, dans plusieurs romans, le rôle de l'auberge du *Don Quichotte*: les personnages y convergent ou y trouvent des indices, des traces du passage de l'être aimé qu'ils recherchent. La quête religieuse et la quête amoureuse s'entrelacent.

Ainsi, dans le *Peregrino*, peu avant le dénouement, Jacinto trouve Nise dans le temple de la Virgen del Pilar et la mène à Pánfilo, ce qui permet enfin l'heureuse et définitive réunion des deux amants (479). Dans *Angelia*, les temples tiennent à plusieurs reprises ce rôle de point de convergence et d'échange d'informations: alors qu'elle ignore où rechercher Lucenrique, Angelia rencontre dans une église romaine un messager de son amant, dépêché de Perse (282). Lorette, autour duquel gravitent les héros, se distingue également dans cette fonction. Après la disparition d'Angelia, Lucenrique qui l'a cherchée par mers et terres revient en Italie, et se rend au sanctuaire marial:

volvió a Italia y a la sagrada casa de Loreto, creyendo que el piadoso afecto de su dama la traería a aquel país (206).

Ainsi, dans l'absence totale d'informations, la dévotion partagée des amants, représentée spatialement par le temple marial, reste le seul repère pour l'autre, et le sanctuaire le lieu de refuge en dernière instance, où l'on espère voir signifié le passage de l'aimé, sinon le rencontrer. Effectivement, Lucenrique découvre à Lorette, dans le temple de la Vierge, un indice: un bijou laissé par Angelia, accompagné d'un texte gravé sur une plaque d'argent et qui indique que la donatrice était alors... mourante. Elle réapparaîtra quelques pages plus loin, car elle vit en ermite non loin de là (219).

Le temple, tout en conservant sa dimension sacrée et en donnant la mesure de la dévotion des personnages, s'intègre ici à la poétique du suspense, caractéristique du roman byzantin. Par cette intégration à l'action de l'espace identifié comme celui de la dévotion, le roman peut éviter la superposition de digressions morales ou théologiques. Les auteurs tentent de concilier ainsi, avec plus ou moins de bonheur, pèlerinage et aventure: la chemin n'est plus le seul lieu des rencontres dangereuses, le sanctuaire l'est aussi. Une expérience intéressante, même si l'on en saisit les limites.

APÉNDICE DOCUMENTAL GRÁFICO

Antonio R. RUBIO

ILLUSTRATIONS

Sol VILLACÈQUE



Lámina de la Cantiga 256 del *Códice de Florencia*



Cantiga 292 viñeta 3, detalle



Cantiga 292 viñeta 5, detalle



Cantiga 256 viñeta 6, detalle



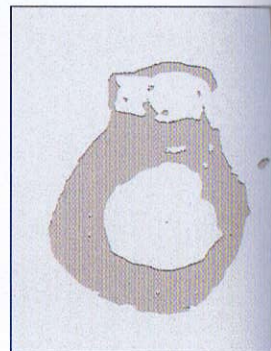
Cantiga 256, viñeta 5, detalle



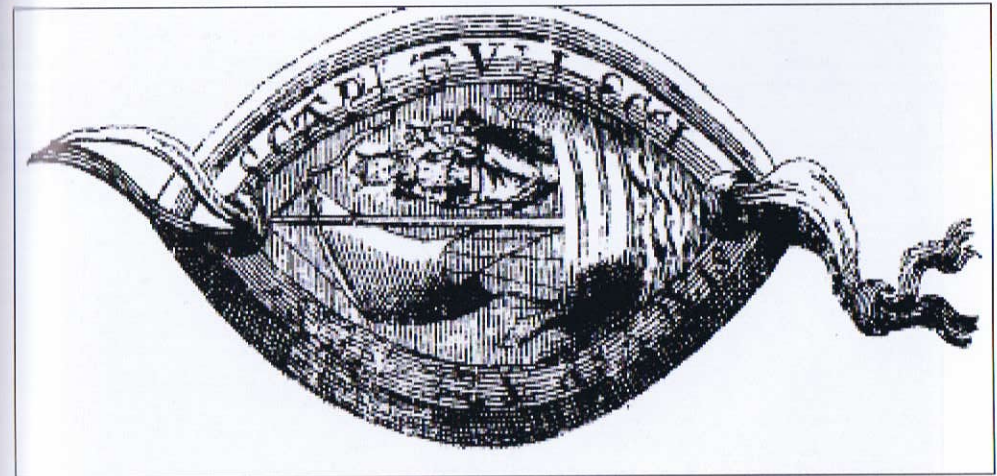
Anillo (CSM 292)



Anillo (CSM 256)



Anillo (CSM256)
espectrografía
informatizada



Sello del cabildo sevillano de 1258, por el P. Daniel Papebrochius



Cantiga 292, viñeta 3



Cantiga 292, viñeta 5



Cantiga 256, viñeta 6

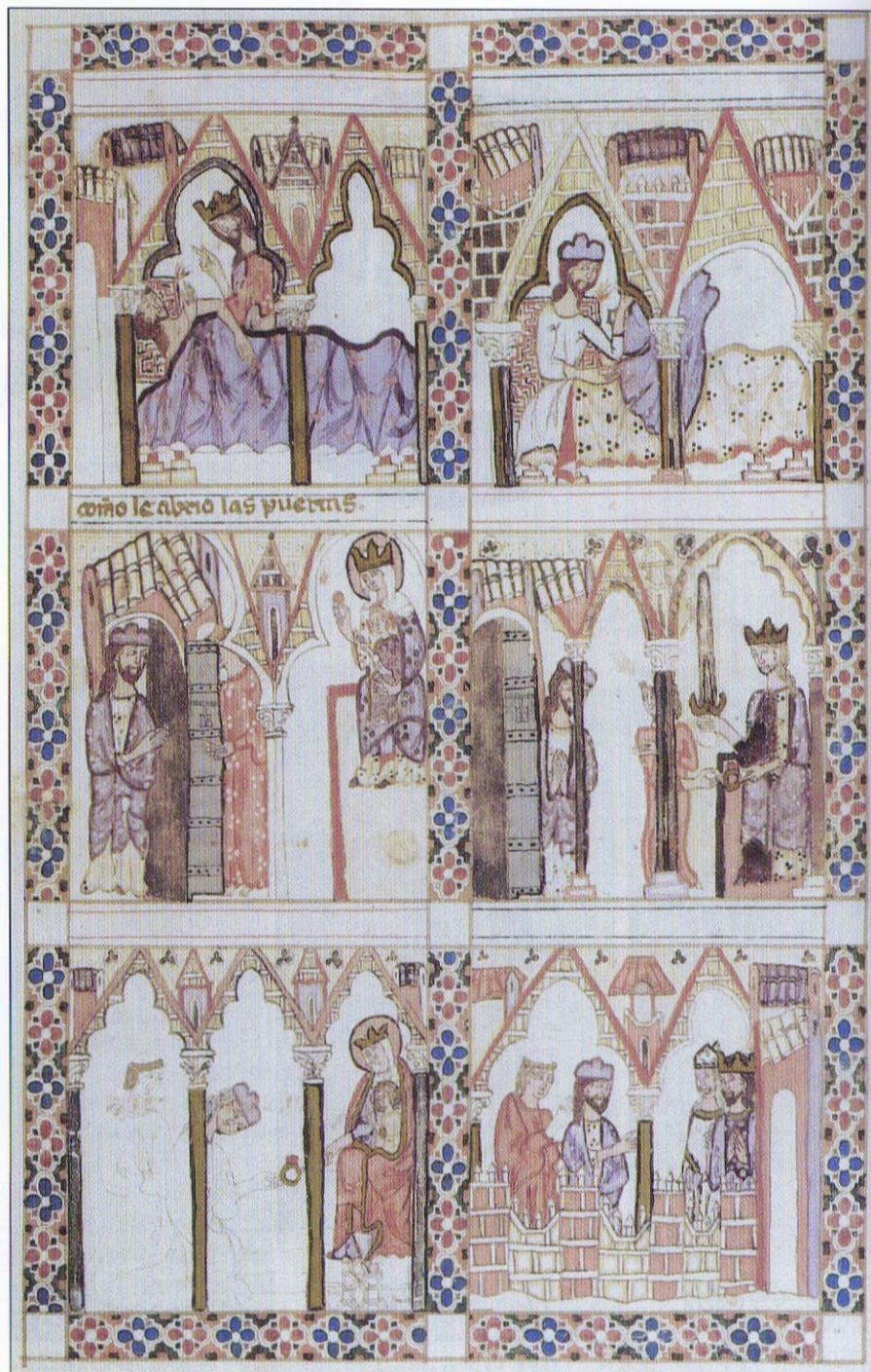


Lámina de la Cantiga 292 del *Códice de Florencia*

Illustrations, Sol Villacèque



Planche n°1. Salvador Dalí, *Vierge de Guadalupe* (1959)



Planche n°3. Vierge de Guadalupe, Mexique (XVI^e siècle)



Planche n°4. Salvador Dalí, *Le Rêve de Christophe Colomb* (1958-1959)



Planche n°9. Francisco de Zurbarán, *Immaculée Conception* (vers 1640)

COMPTE-RENDU : LA SOCIOCRIQUE

Annie BUSSIÈRE

Edmond Cros, *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan (coll. *Pour comprendre*) 2003, 206 p.

Edmond Cros présente la sociocritique comme une discipline relativement jeune qui est apparue à la fin des années soixante dans le contexte de l'exceptionnelle effervescence théorique qui a marqué toute la décennie 1960-1970. Elle naît au croisement de deux épistémés, le matérialisme dialectique et la psychanalyse, et se donne pour objectif de renouveler l'approche sociologique de la littérature, d'une part, en intégrant les différentes avancées du structuralisme, de la linguistique et de la sémiologie, et, d'autre part, en privilégiant les médiations collectives et le rapport à l'histoire. Dans ce nouvel ouvrage, l'auteur propose une théorie du texte et une théorie du sujet et il expose ses propres positions applicables à tout objet culturel appartenant aux champs de la littérature, du film, de la musique, de la peinture ou de l'architecture. Lorsqu'il aborde les antécédents historiques de la sociocritique, il souligne l'importance décisive du structuralisme qui a permis de développer une approche radicalement nouvelle du fait littéraire sur deux points :

- pour être intelligible le fait littéraire, comme tout événement social ou psychique, doit être appréhendé comme un tout.
- corrélativement, en portant au premier plan le concept de système, le structuralisme nous a rappelé que le sens n'était pas dans le signe mais dans le rapport qui s'établit entre signes.

La sociocritique – pour qui l'histoire est le fondement de toute struc-

ture – n'utilise l'analyse structurale que pour pouvoir accéder à l'analyse dialectique.

L'auteur rappelle que dans cette décennie un certain nombre de personnalités scientifiques, sans rejeter les postulats du structuralisme, y ont inscrit des rectifications qui prennent en compte la dimension historique, tel est le cas de Michel Foucault et de Louis Althusser. Edmond Cros s'intéresse tout particulièrement à la démarche de Louis Althusser qui conçoit le discours comme une pratique sociale spécifique, gérée par des instances qui ont chacune un rythme et une histoire propres et qui se déterminent mutuellement sous l'effet même de leur décalage. L'ensemble de ces relations est affecté "en dernière instance" par l'économie. Pour Edmond Cros, que le phénomène discursif soit ainsi, en quelque sorte, le produit d'une absence implique que le tissu textuel présente des trous, des lacunes, et justifie la nécessité d'en faire, dans les termes d'Althusser, une "lecture symptomale", c'est-à-dire une lecture plus attentive à ce que le texte tait qu'à ce qu'il exprime. Cette lecture renvoie à la théorie psychanalytique, notamment celle de Jacques Lacan, selon laquelle le symptôme exprime un malaise du sujet qui se manifeste dans le discours sous la forme d'une discordance. Pour Edmond Cros, cette dernière convoque la notion de déphasage qui est au centre de l'argumentation althussérienne. Un autre trait caractéristique du symptôme est qu'il se répète indéfiniment le long de la chaîne signifiante. La lecture symptomale suppose que :

- 1- le champ de la causalité structurale se donne à voir comme un autre niveau de savoir enfoui sous les couches du discours social,
- 2- l'analyste accède à cette vérité en repérant les ruptures, les discordances discursives, c'est-à-dire les phénomènes qui ont échappé à tout contrôle de la conscience du sujet parlant et qui, sous des apparences diverses, reproduisent un même message.

La sociocritique qui se situe à la croisée des thèses althussériennes et lacaniennes propose les notions de texte et de sujet culturels qui mettent en jeu l'inconscient et le non-conscient. Pour ce qui est de ce dernier, les discordances discursives repérables dans le texte pointent alors la pratique discursive d'un sujet transindividuel inséré lui-même dans un Tout social.

Les notions de *non-conscient* et de *sujet transindividuel* renvoient au structuralisme génétique de Lucien Goldmann dont les thèses ont beaucoup influencé la socio-critique ; elles ont le mérite d'évacuer les notions de conscience claire et d'auteur, au bénéfice de celle de sujet collectif, et d'écarter l'analyse textuelle en termes d'intention et de projet. Dans cette perspective, le scripteur dit toujours plus qu'il ne comprend et qu'il ne saisit.

Partant du principe que toute collectivité, considérée comme un sujet transindividuel inscrit dans son discours les indices de son insertion sociale, la socio-critique se propose de décrire les niveaux où les indices sont repérables, par exemple, dans les expressions toutes faites, les syntagmes figés, les lexies. Les choix opérés par l'écriture relèvent du non-conscient, leurs modalités d'inscription traduisent des systèmes de valeurs sociales et les altérations qui les modifient, les modes de vie et d'insertion socio-économique des milieux qui les produisent, ainsi que les évolutions des structures mentales.

La théorie sociocritique se distingue de la sociologie de la littérature en ce qu'elle privilégie le dedans du texte et les notions de texte et d'écriture. La réalité référentielle subit en effet sous l'action de l'écriture un processus de transformation sémiotique qui code ce référent sous la forme d'éléments structuraux, ce qui suppose que soit reconstitué l'ensemble des médiations, sociodiscursives et institutionnelles qui déconstruisent et re-séantisent les différentes représentations du vécu individuel et collectif.

L'auteur définit la notion d'écriture comme une instance complexe dans laquelle la production de sens est gérée à la fois par l'autogénération du texte et par plusieurs centres de programmation respectivement liés à la conscience claire, à l'inconscient et au non-conscient, ce système complexe débouchant sur l'évacuation complète de la notion d'auteur. Le texte questionné par la sociocritique suppose la coïncidence de plusieurs épistémés : le structuralisme, le matérialisme historique et la psychanalyse, ainsi que la définition du signe entendu comme un espace fluctuant qui ne se stabilise jamais définitivement et varie en fonction des réseaux complexes qui la traversent ou qu'il traverse.

La dimension socio-historique joue un rôle décisif car les modalités discursives chez les sujets collectifs ou transindividuels inscrivent dans l'interlocution et dans les textes le non-conscient, c'est-à-dire, l'espace de reproduction privilégié des valeurs sociales.

Pour la sociocritique, le texte n'est pas un produit achevé à la signification fixée une fois pour toute, il est intéressant dans la mesure où il transcrit ces modalités d'incorporation de l'histoire.

En bref,

- le texte émerge de la coïncidence conflictuelle de deux discours contradictoires portant sur des enjeux fondamentaux de la société.
- les notions centrales qui sont les vecteurs des arguments échangés s'incorporent sous la forme d'opposés,
- la médiation impliquée dans ce processus est de l'ordre du non-

conscient et du socio-discursif, elle implique donc une société donnée à un certain moment de son histoire.

Le texte redistribue à tous les niveaux les effets de ces structures dialectiques (génotexte) sous des réalisations (phénotextes) qui ne sont différents qu'en apparence, mais qui en fait reproduisent à l'identique. Dès que le texte commence à s'instituer il institue ses propres régularités, c'est-à-dire ses lois de répétitions.

Suivent deux exemples de fonctionnement :

- du phénotexte dans *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941)
- du géno-texte dans *Scarface* (Howard Hawks, 1931)

A la suite, l'auteur développe sa théorie sociocritique du sujet : le sujet culturel.

L'intérêt de cette notion est qu'elle rend compte simultanément des deux dimensions individuelle et collective du sujet. Le sujet culturel advient au moment où une subjectivité illusoire s'installe dans un réseau de structures vides qui sont en attente d'être investies, qu'il s'agisse de structures psychophysiques (accès au symbolique, phase du miroir et représentation inconsciente, *déjà-là*, de l'objet) ou de structures sociales (pratiques sémiotiques). Le fonctionnement du sujet culturel relève donc du jeu de trois instances : le conscient, l'inconscient et le non-conscient, ces deux dernières étant masquées par la première.

La socio-critique insiste sur la dimension idéologique et culturelle du réseau de signes préexistant au sujet. Ce dernier inscrit en effet dans son discours les spécificités de son insertion socio-économique et socioculturelle, ainsi que l'évolution des valeurs qui balisent son horizon culturel, sans en avoir la conscience claire, ce qui a pour conséquence de repousser les limites de la *visibilité sociale* des textes. Le sujet du non-conscient est parlé dans le discours au même titre que le sujet du désir, c'est une composante majeure du sujet culturel. La sociocritique pose la question de l'avènement du sujet et de son aliénation par un *déjà-là* idéologique inscrit dans les pratiques sociales et institutionnelles et d'abord, dans le langage par lequel le sujet accède aux relations parentales puis sociales. Le sujet culturel, de nature doxologique, légifère, dicte des normes de comportement, rappelle des vérités fondées sur l'expérience ou sur la foi. Il développe ainsi une stratégie discursive radicalement étrangère au sujet du désir, il participe du système qui bâillonne la vérité. Dans cette perspective, le sujet culturel définit un espace complexe, conflictuel, un tout à dominante dynamique, où se trouvent redistribuées les

traces sémiotico-idéologiques d'un certain nombre de sujets transindividuels dont le nombre et l'importance varient en fonction des individus.

Ensuite Edmond Cros définit le *texte culturel* comme un fragment d'inter-texte d'un certain type qui intervient suivant des modes spécifiques de fonctionnement dans la géologie de l'écriture. Il s'agit d'un schéma narratif de nature doxologique, d'un modèle continuellement retransmis. Ce bien collectif a perdu ses marques d'identification originelles et il subit d'incessantes rectifications ; ce processus produit des variantes par rapport au schéma initial mais le noyau sémantique est inaltérable, inséparable de l'objet culturel, dont il partage la structure. Il suppose une sémiotique éclatée et fragmentaire dont chaque élément isolé s'intègre à divers ensembles du texte englobant : il intervient dans la sémosis et participe donc à la morphogénèse. L'auteur analyse les modalités de son fonctionnement dans *Viridiana*, de Buñuel (1961) où se trouve cryptée une série de contes de fées : *Le Petit Chaperon Rouge*, *Cendrillon*, *la Belle au Bois Dormant*, qui renvoient à une morphogénèse du conflit œdipien et de la faute.

Dans un dernier chapitre, l'auteur redéfinit la notion d'idéologème par rapport, notamment, à la définition donnée par Kristeva. De son point de vue, l'idéologème est un micro-système sémiotico-idéologique sous-jacent à une unité fonctionnelle et significative du discours, il s'organise autour de dominantes sémantiques et d'un ensemble de valeurs qui fluctuent au gré des circonstances historiques. Edmond Cros prend pour exemple les termes *patri-moine* et *post-modernité* qui surgissent d'un même lieu et d'un même temps, dans un devenir historique bien déterminé générateur d'une angoisse collective face à une homogénéisation socio-économique et socio-culturelle inexorable.

Juan Goytisolo reçoit le Prix Juan Rulfo ! Nous sommes particulièrement heureux de cette distinction qui récompense un ami et un auteur dont l'œuvre, tout à fait remarquable, a fait l'objet, aux éditions du C.E.R.S., de plusieurs études récentes.

Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo

Acta resolutive del XIV^o Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo 2004

El día 24 de julio de 2004 en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, se reunió el jurado calificador de la XIVa edición del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo correspondiente a 2004, integrado por Edmond Cros de Francia, Christopher Dominguez Michael de México, Carmen de Mora de España, Jean Franco de Estados Unidos, Lucía Melgar de México, y Raimond L. Williams de Estados Unidos bajo la presidencia del D. Cros. Tras haber examinado y discutido cuidadosamente en varias sesiones de trabajo tanto las candidaturas presentadas al Premio como aquella propuesta por los propios integrantes del jurado, resolvieron de manera unánime, otorgar el premio único e indivisible al escritor español Juan Rulfo.

El jurado consideró que la obra de Juan Goytisolo es admirable por su amplitud (narrativa, autobiografía, ensayística) y su coherencia. Al margen de las modas literarias, no se desvía nunca de la trayectoria que inició *Reivindicación del Conde Don Julián*, publicada en México en 1970, en que arremete contra los mitos heroicos de España y a partir de la cual se insertó en la corriente de la heterodoxia española. Sus novelas expresan una gran libertad de creación, arraigada en la literatura oral polifónica y jocosa, el misticismo de San Juan de la Cruz y de Ibn'Arabi y los clásicos españoles (*El libro de Buen Amor* y *Don Quijote*). El conjunto de su obra retoma y promueve el diálogo entre las culturas árabe, cristiana y judía, a las que integra en una escritura original que se resiste a toda clasificación.

Pour Comprendre

Edmond CROS

La sociocritique

L'Harmattan

La sociocritique

Cet ouvrage présente les propositions d'Edmond Cros qui sont le résultat de quelque trente ans de recherches et, en particulier, une théorie sociocritique du texte et une théorie sociocritique du sujet. Ce qui, en effet, intéresse au premier chef la sociocritique c'est l'incorporation de l'histoire dans l'espace imaginaire multidimensionnel du sujet culturel, telle qu'elle se manifeste dans le texte ou dans tout autre objet culturel. Pour illustrer les notions les plus importantes de cette approche théorique, à savoir celles de morphogénèse, de texte culturel, ou encore de contraintes liées aux modélisations, ont été choisis des films « cultes » ainsi qu'une série d'exemples qui vont du XIV^e siècle à l'époque contemporaine et qui sont susceptibles d'intéresser un large public.

Co-fondateur, avec Claude Duchet, de cette discipline, qui naît à la fin des années soixante, Edmond CROS préside actuellement l'Institut International de Sociocritique. Romancier et essayiste, il est l'auteur d'une série d'ouvrages dont certains ont été traduits en anglais et en espagnol.



9 782747 549073

ISBN : 2-7475-4907-0

16,80 €

ÉDITIONS DU CERS
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY
ROUTE DE MENDE
F-34199 MONTPELLIER CÉDEX 5
FRANCE

Tél. et fax 04 67 14 24 33 International +33 4 67 14 24 33
cers@univ-montp3.fr

Voici un extrait de notre catalogue. Un catalogue complet avec la disponibilité et les prix de tous ces ouvrages est à votre disposition. Vous pouvez le demander par téléphone, par fax, par courrier électronique ou par courrier postal.

Revue *Sociocriticism*

- | | | |
|------|-----|---|
| I | 1 | Theories and Perspectives (1) |
| I | 2 | Theories and Perspectives (2) |
| II | 1 | Soviet Literature of the Thirties : a Reappraisal |
| II | 2 | Space and Ideology |
| III | 1 | |
| III | 2 | Social Discourse : a New Paradigm for Cultural Studies |
| IV | 1 | Social Discourse : a New Paradigm for Cultural Studies |
| IV | 2 | How to Read Bakhtin |
| V | 1 | Theories and Perspectives (3) |
| V | 2 | Theories and Perspectives (4) |
| VI | 1-2 | Lectures sociocritiques : domaine de langue espagnole |
| VII | 1 | Arguments et débats, I |
| VII | 2 | Arguments et débats, II |
| VIII | 1 | Productions textuelles latino-américaines |
| VIII | 2 | De la morphogénèse |
| IX | 1-2 | Formes textuelles et matériau discursif
Rites, mythes et folklore |
| X | 1-2 | Histoire et déni de l'Histoire dans l'Espagne
contemporaine : Almodóvar, Muñoz Molina, Ayala |
| XI | 1-2 | Droit naturel — Droit de conquête |
| XII | 1-2 | Image(s) |
| XIII | 1-2 | Hacia una historiografía en el noroest argentino |
| XIV | 1 | Ideologías literaturológicas y significación (A. Chicharro) |
| XIV | 2 | Culture et discours de <i>subversion</i> |
| XV | 1 | Chronotopes : les espaces du temps |

- XV. 2 Image(s) II
 XVI. 1-2 Rosismo y Peronismo: nudos históricos, prácticas literarias
 XVII. 1-2 Sobre la noción de *Sujeto cultural*
 XVIII.1 Literatura, Arte y Sociedad - Estudios comparados (Genara Pulido Tirado)
 XVIII.2 } Literatura y Sociedad después de la caída del muro
 XIX. 1 } (Antonio Chicharro Chamorro, Edmond Cros)

Revue *Imprévue*

- 1978 1-2 Sociétés, mythes et langages
 1979 1-2 Idéologies et pratiques discursives
 1980 1 L'espace discursif de la marginalité
 1980 2 Repères de génétique textuelle : histoire, imaginaire, discours
 1981 1 Espaces idéologiques
 1981 2 Réflexions sur l'image
 1982 1 Fonctionnements textuels
 1983 1 Textologie et histoire I
 1983 2 Textologie et histoire II
 1984 1 Poésies engagées
 1985 1 Écrire l'espace
 1985 2 Discours du Je
 1986 1 Problème du Siècle d'Or
 1986 2 La guerre d'Espagne dans les produits culturels
 1987 1 Critiques et histoires littéraires
 1987 2 Histoire, idéologie et culture
 1988 1 Conceptualiser l'espace
 1988 2 Théorie(s) du texte et du genre
 1989 1 1492. La découverte comme événement interdiscursif
 1989 2 Schèmes discursifs
 1990 1 Recherches sur le roman, I. Afrique
 1990 2 Recherches sur le roman, II. Espagne et Amérique latine
 1991 1 Acteurs de l'histoire
 1991 2 La ville
 1992 1 1492. La découverte comme événement interdiscursif, II
 1992 2 Moyen âge
 1993 1 Cultures dominantes et phénomènes identitaires
 1993 2 Miscellanées
 1994 1-2 El indio, instancia discursiva
 1995 1 Río de la Plata. Littérature et société I
 1995 2 Río de la Plata. Littérature et société II
 1996 1 Convergences & divergences
 1996 2 Amour et conventions littéraires du moyen âge au baroque

- 1997 1-2 Itinéraires du positivisme
 1998 1-2 Parcours. Hommage à Françoise Zmantar
 1999 1 La verdad de las máscaras : Teatro y vanguardia en Federico García Lorca
 1999 2 L'interpellation du sujet dans l'essai chez Unamuno & Ganivet
 2000 1-2 Textos culturales regionales - Investigaciones sociocriticas
 2001 1-2 Encuentro con Juan Goytisolo
 2002 1-2 Rencontre avec / Encuentro con Juan José Saer
 2003 1-2 Historia, Política, Ideología

Collection « Co-textes »

- 1 Luis Martín Santos : *Tiempo de silencio*
 2 Francisco de Quevedo : *La hora de todos*
 3 Calderón de la Barca
 4 Mario Vargas Llosa
 5 Juan Goytisolo
 6 Gabriel García Márquez
 7 Miguel Ángel Asturias
 8 Lecture idéologique du *Lazarillo de Tormes*
 9 Alfredo Bryce-Echenique
 10 César Vallejo
 11 Julio Cortázar
 12 Luis Buñuel : *Los olvidados*
 13 Points de repère sur le modernisme
 14 Rubén Barreiro Saguier
 15 Miguel Delibes
 16 Vicente Huidobro
 17 Octavio Paz : *Libertad bajo palabra*
 18 Leopoldo Alas « Clarín » : *La Regenta*
 19-20 Ernesto Sábato
 21 Littérature et institutions dans le Moyen-Âge espagnol
 22 Juan del Encina (1492-1514) (Monique de Lope)
 Le savoir et ses représentations (Monique de Lope)
 23 Luis Puenzo : *La historia oficial*
 24 Sociocritique de la musique de film, I. *Elisa vida mía* (C. Berthet)
 25 Sociocritique de la musique de film, II. *Carmen* (C. Berthet)
 26 Género y transgresión : el cine mexicano de Luis Buñuel (Gastón Lillo)
 27-28 Cinéma et Espagne franquiste
 29-30 L'histoire, la nation & l'ethnique dans le Mexique contemporain (Marc Morestin)

- 31-32 Les *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán
 33 Poétique du fantastique
 34 Hommage à Alfredo Bryce Echenique
 35 Le roman néo-baroque cubain : Severo Sarduy,
 Guillermo Cabrera Infante
 36 *El Verdugo — Le Bourreau* de Luis García Berlanga
 37 *¡Ay, Carmela!* de Carlos Saura :
 Médiations textuelles et représentation de l'Histoire.
 38 Jorge Luis Borges - *Les essais*.

Collection « Études sociocritiques »

- Albanese Ralph *Initiation aux problèmes socioculturels de
la France au XVIII^e siècle* 1977
- BUSSIERE ANNIE (éd.) *Le roman espagnol actuel 1975-2000*
T. I. Tendances et perspectives 1998
T. II. Pratique d'écriture 2001
- Carcaud-Macaire Monique, Clerc Jeanne-Marie
*Pour une lecture sociocritique
de l'adaptation cinématographique* 1995
- Cros Edmond *L'Aristocrate et le carnaval des gueux :
étude sur le Buscón de Quevedo* 1975
Propositions pour une sociocritique 1982
Théorie et pratique sociocritiques 1983
De l'engendrement des formes 1990
*D'un sujet à l'autre :
sociocritique et psychanalyse* 1995
Origine socio-idéologique des formes 1998
El sujeto cultural — Sociocrítica y psicoanálisis 2002
- De Lope Monique *Traditions populaires et textualité
dans le Libro de buen amor* 1983
- Fabre Jean *Enquête sur un enquêteur : Maigret.
Un essai de sociocritique* 1981
- Franco Jean *Lectura sociocrítica de la obra novelística
de Agustín Yáñez* 1988
- García-Berrio Antonio
*Enrique Brinkmann.
Semiótica textual de un discurso plástico* 1981

- Joly Monique, Soldevila Ignacio, Tena Jean
Panorama du roman espagnol contemporain 1979
- Mora Escalante Sonia Marta
De la sujeción colonial a la patria criolla 1995
- Zima Pierre *L'indifférence romanesque :
Sartre, Moravia, Camus* 1988

Collection « Études critiques »

- Bussière-Perrin Annie
*Le Théâtre de l'expiation. Regards sur
l'œuvre de rupture de Juan Goytisolo* 1998
- Ezquerro Milagros
*Théorie et fiction.
Le nouveau roman latino-américain* 1983
- Puisset Georges *Structures anthropocosmiques
de l'univers d'Alejo Carpentier* 1987 (t. I)
 1988 (t. II)

Série pédagogique

- Nerin Pablo, Parra Rosa
Estructuras fundamentales de comunicación 1985

Série Actes

- 1 *Picaresque espagnole*
- 2 *Picaresque européenne*
- 3 *Opérativité des méthodes sociocritiques*
- 4 *La guerre d'Espagne dans les produits culturels*
- 7 *Publicité et psychanalyse (Annie Perrin)*
- 8 *El indio, nacimiento y evolución
de una instancia discursiva*
- 9 *Encuentro con Juan Goytisolo*
- 10 *Le lieu de / El lugar de Juan José Saer*

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN NOVEMBRE 2004
DANS LES ATELIERS
DES PRESSES LITTÉRAIRES
À SAINT-ESTÈVE - 66240

D. L. : 4^e TRIMESTRE 2004
N° D'IMPRIMEUR : 20039



Sociocriticism

Les textes qui constituent ce volume ont été présentés lors du colloque international « Figures de Marie dans l'aire espagnole et hispano-américaine » qui s'est tenu au Centre Universitaire de Formation et de Recherche de Nîmes les 9 et 10 mai 2003.

La diversité des approches proposées au cours de ce colloque n'a fait que souligner la convergence des problématiques suscitées par l'Inconcevable Virginité, l'Inadmissible Ambiguïté. Les connaissances communes des origines et des formes du culte et de la représentation mariales ont été questionnées par des analyses de sémiotiques différentes. Figure féminine dont l'humanité, du XIII^e siècle aux banlieues de Medellín, du roman de chevalerie à la peinture post-franquiste, rend possible les effets de specularité avec toute femme. Marie est aussi l'icône d'une puissance subversive à l'origine de phénomènes d'attraction ou de répulsion, qui conduisent à la décontextualiser pour mieux se réapproprier son étrangeté essentielle.

Éditions du CERS
Montpellier

ISSN 0985-5939

50 €

ISBN 2-902-879-62-8

