



HAL
open science

Sur la translatio de miracles de la Vierge au Moyen Âge. Quelques notes sur les Cantigas de Santa Maria

Debora Gonzalez Martinez

► **To cite this version:**

Debora Gonzalez Martinez. Sur la translatio de miracles de la Vierge au Moyen Âge. Quelques notes sur les Cantigas de Santa Maria. 2013. halshs-00937303

HAL Id: halshs-00937303

<https://shs.hal.science/halshs-00937303>

Preprint submitted on 28 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Programmes
scientifiques**

**Sur la *translatio* de miracles de la Vierge
au Moyen Âge. Quelques notes sur les
*Cantigas de Santa Maria***

Débora González Martínez

N°57 | janvier 2014

Les miracles de la Vierge ont circulé sur tout le territoire chrétien au Moyen Âge. D'abord, ils se sont épanouis en latin et plus tard ils ont été traduits dans les différentes langues vernaculaires. Dans le domaine français, on a remarqué la supériorité littéraire et artistique des *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci. Depuis le XIX^e siècle, on a lié cette collection française avec la monumentale œuvre d'Alfonso X, les *Cantigas de Santa Maria*, en galaïco-portugais.

Working Papers Series

Sur la *translatio* de miracles de la Vierge au Moyen Âge. Quelques notes sur les Cantigas de Santa Maria

Débora González Martínez

Janvier 2014

L'auteur

Universidade de Santiago de Compostela & Oxford University

Titulaire d'une maîtrise en Lettres Galiciennes et en Lettres Romanes, elle s'intéresse ensuite à l'écdotique et à l'étude des textes médiévaux. Sa thèse de doctorat, soutenue en 2009, consiste en l'édition critique de l'œuvre d'un troubador portugais (*O cancionero de Fernan Fernandez Cogominho*, Santiago de Compostela, Verba 69, 2012). De son parcours, on remarquera aussi la participation à différents projets de recherche dans l'USC et la parution d'études sur certaines pièces satiriques et sur les *tenços* galaïco-portugaises. Elle a commencé ses études sur la littérature religieuse au sein du CESCUM, grâce à une bourse post-doctorale de la FMSH. Actuellement, elle travaille au 'Center for Study of the Cantigas de Santa Maria' de l'University of Oxford et en collaboration avec l'USC.

Le texte

Boursière Fernand Braudel-IFER incoming en 2013. Stage au Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale (CESUM) à Poitiers.

Citer ce document

Débora González Martínez, *Sur la translatio de miracles de la Vierge au Moyen Âge. Quelques notes sur les Cantigas de Santa Maria*, FMSH-WP-2014-57, janvier 2014.

© Fondation Maison des sciences de l'homme - 2014

Informations et soumission des textes :

wpfms@ms-h-paris.fr

Fondation Maison des sciences de l'homme
190-196 avenue de France
75013 Paris - France

<http://www.fms-h.fr>

<http://halshs.archives-ouvertes.fr/FMSH-WP>

<http://wpfms-h.hypotheses.org>

Les Working Papers et les Position Papers de la Fondation Maison des sciences de l'homme ont pour objectif la diffusion ouverte des travaux en train de se faire dans le cadre des diverses activités scientifiques de la Fondation : Le Collège d'études mondiales, Bourses Fernand Braudel-IFER, Programmes scientifiques, hébergement à la Maison Suger, Séminaires et Centres associés, Directeurs d'études associés...

Les opinions exprimées dans cet article n'engagent que leur auteur et ne reflètent pas nécessairement les positions institutionnelles de la Fondation MSH.

The Working Papers and Position Papers of the FMSH are produced in the course of the scientific activities of the FMSH: the chairs of the Institute for Global Studies, Fernand Braudel-IFER grants, the Foundation's scientific programmes, or the scholars hosted at the Maison Suger or as associate research directors. Working Papers may also be produced in partnership with affiliated institutions.

The views expressed in this paper are the author's own and do not necessarily reflect institutional positions from the Foundation MSH.

Résumé

Les miracles de la Vierge ont circulé sur tout le territoire chrétien au Moyen Âge. D'abord, ils se sont épanouis en latin et plus tard ils ont été traduits dans les différentes langues vernaculaires. Dans le domaine français, on a remarqué la supériorité littéraire et artistique des *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci. Depuis le XIX^e siècle, on a lié cette collection française avec la monumentale œuvre d'Alfonso X, les *Cantigas de Santa Maria*, en galaïco-portugais.

Mots-clefs

littérature médiévale, miracles de la Vierge, traduction, Cantigas de Santa Maria, Alfonso X, Miracles de Nostre Dame

The *Translatio* of miracles of the Virgin in the Middle Age. Some remarks on the *Cantigas de Santa Maria*

Abstract

The miracles of the Virgin circulated throughout Christian territory in the Middle Ages. First, they had blossomed in latin and later they were translated into the vernacular languages. In french scope the Gautier de Coinci's *Miracles de Nostre Dame* has been noted by their literary and artistic superiority. Since the XIX century this french collection has been related to the monumental work of Alfonso X, the *Cantigas de Santa Maria*, in galician-portuguese.

Keywords

medieval literature, miracles of the Virgin Mary, translation, Cantigas de Santa Maria, Alfonso X, Miracles de Nostre Dame

Sommaire

Évolution du culte marial. Construction du personnage	4
Le miracle marial. Voies de production et voies de promotion	4
De la légende au récit littéraire	6
Des '<i>miracula</i>' aux '<i>miracles</i>'	8
Grandir la tradition. La traduction et la (ré)création littéraire	11
Quelques notes sur les <i>Cantigas de Santa Maria</i> par rapport aux <i>Miracles de Nostre Dame</i>	15
Bibliographie	18

Évolution du culte marial. Construction du personnage

Le personnage de Marie se construit progressivement au cours des siècles, dans un processus parallèle au développement du système théologique. Cette évolution a été étroitement attachée à la nécessité de donner réponse aux questions sur la nature du Christ depuis les premiers siècles du christianisme. En outre, certaines des controverses s'attachaient au nouveau système de valeurs philosophiques qui était en train de se construire : Dieu était le nouveau centre de la réflexion, autour duquel on souhaitait donner explication du monde, de l'humanité et de la société.

À l'origine du culte marial, il y avait une tradition biblique enrichie par les écrits des premiers auteurs chrétiens et par les textes apocryphes. Les références à Marie dans les écrits néotestamentaires étaient peu abondantes et sa présence se limitait à certains événements clés. Étant donné la faute d'informations officielles, la tradition s'est nourrie de la littérature apocryphe, qui portait plus d'attention au personnage, sa vie et son entourage. Dans le domaine théologique, les Pères de l'Église ont essayé en général d'établir le rôle de Marie dans la rédemption et en l'incarnation du Christ. La célébration des premiers conciles en Orient a aussi une influence pour la liturgie et la vénération mariale. Ainsi, au cours des IV^e et V^e siècles, la polémique portait sur la divinité et l'humanité de Jésus comme le fils de Dieu né de Marie. Cette question a été abordée dans le Concile d'Ephèse (431), où l'on a affirmé l'indivisibilité de la nature divine et humaine de Jésus, ce qui a conduit à l'acceptation du titre *Theotokos*, Mère de Dieu, pour Marie. Dans le concile de Chalcédoine (451), on a accepté la double nature du Christ et l'on a abordé le sujet de la maternité, la virginité et la sainteté de sa Mère. En effet, la sainteté de Marie et sa virginité perpétuelle, *in partum* et *post partum*, se trouvent entre les grandes questions mariales du Moyen Âge.

En Occident, la dévotion à la Mère de Dieu a commencé à s'intensifier surtout à partir du VII^e siècle, grâce à l'introduction et la progressive implantation de quatre fêtes byzantines en son honneur (la Purification, l'Annonciation, la Dormition ou l'Assomption, et la Conception), qui ont remplacé la primitive fête mariale romane du 1^{er} janvier exaltant l'incarnation et la maternité de

la Vierge. De plus, leur apparition dans le calendrier liturgique a favorisé le développement de rites, chants et hymnes mariaux, dont la production aurait été assez réduite auparavant en l'Occident chrétien. Du IX^e au XI^e siècle, le personnage gagne en force et indépendance, même si «pareil phénomène d'émergence et d'affirmation de la Vierge comme figure individualisée n'a de sens que référé à l'évolution parallèle et connexe de la christologie» (Rupalio G., 1996 : 7).

Après le schisme entre l'Orient et l'Occident, son culte a suivi une évolution différente dans les églises byzantine et romane. Comme le rappelle L. Gambero (1988), en territoire oriental, la Vierge restait étroitement attachée au mystère de l'incarnation et l'on percevait une relation spéciale entre Elle et Son Fils ; pour cette raison, les fidèles la priaient afin de gagner sa médiation. En revanche, la société occidentale expérimentait une forte stratification sociale et les classes inférieures restaient très vulnérables ; dans ce contexte, le sens maternel de la Mère de Dieu augmentait entre les fidèles. En outre, à partir du XII^e siècle, l'intérêt s'est déplacé de la naissance de Jésus à Bethléem vers le sacrifice rédempteur du Calvaire. La perception du personnage marial a donc connu certaines modifications. La réflexion se concentrait sur la présence de Marie accompagnant Son Fils sur la croix ; la grande fidélité de la *Mater dolorosa* lui a mérité un statut supérieur de la part des croyants. Grâce à cela, Elle a pris place entre la terre et le ciel ; Elle est la mère de Dieu et aussi la mère spirituelle de tous les hommes pouvant les secourir à tout moment. Au vu de ces conditions, on peut comprendre que pendant les XII^e et XIII^e siècles on ait vécu la plus intense vénération de la *Mater Misericordiae*. Une dévotion qui a favorisé la création artistique dans différents domaines : architecture, peinture, sculpture... mais aussi dans la poésie lyrique et la littérature, puisque l'on a composé des nouveaux sermons, cantiques, prières... plus que jamais les chants religieux deviennent populaires, les invocations sont regroupées dans les livres d'heures, les collections de *miracula* prolifèrent...

Le miracle marial. Voies de production et voies de promotion

Lorsque les interventions divines de la Mère de Dieu se sont développées en Orient, les récits des merveilles mariales d'origine occidentale étaient

surtout inusuels (une initiale pauvreté peut-être influencée par la circulation des récits mariaux byzantins dans tout le territoire chrétien). Probablement grâce à leur création et diffusion précoce, les miracles byzantins ont consolidé une tradition plus ancienne et forte, ce qui aurait expliqué que pendant des siècles ces récits soient restés les miracles mariaux les plus célèbres de toute la chrétienté. De plus, leur divulgation et leur célébrité auraient contribué à la conformation d'une tradition doctrinale partagée entre l'Orient et l'Occident. Cependant, la circulation et la connaissance de ces miracles n'empêchaient pas leur modification ou leur adaptation, de telle sorte que les éléments primitifs ont pu coexister avec des nouveaux motifs dans les récits (Philippart G., 1996).

On trouve quelques différences entre les miracles d'origine orientale et ceux qui ont été confectionnés plus tard en Occident. Ainsi, J. Montoya mentionne à l'étude du bollandiste H. Delahaye à propos des différences des miracles byzantins et ses premières collections latines :

« al compararlos observó en los bizantinos una tendencia al esquema fijo, una pobreza de sincero espíritu religioso y un exceso de elementos prodigiosos. En las colecciones latinas observó, por el contrario un sincero espíritu religioso, así como una mayor exigencia de la admisión de datos » (Montoya J., 1981 : 117).

D'après G. Philippart (1996 : 585), dans les compositions occidentales les plus anciennes, Marie y est évoquée sans insistance, presque comme une force anonyme. Pour cet auteur, l'initiale pauvreté de miracles mariaux dans l'Ouest doit être mise en rapport avec le phénomène des reliques¹. En effet,

1. En effet, en ce moment, il y avait une forte croyance dans le pouvoir des saints ainsi que dans le pouvoir thaumaturgique et apotropaïque de leurs reliques, car on pensait que les vertus bienfaisantes restaient préservées dans le corps du saint après sa mort. De même on croyait que les propriétés sacrées pouvaient se transmettre aux objets de l'environnement pendant la vie ou après la mort, ce qui conduisait à l'apparition de «reliques secondaires» ou «représentatives» («Les reliques représentatives sont, par opposition aux reliques réelles, des objets qui ont touché les tombes ou les ossements des saints et en ont acquis la vertu», Sigal P. A., 1985 : 45). Selon les explications de E. Bozoky (2010 : 95-200), les reliques servaient pour produire des miracles profitables et des manifestations surnaturelles, telle la lumière, révélant la sainteté d'un défunt. Et en plus, leur pouvoir s'associait à l'imposition de la paix et la justice, de telle sorte que : « À partir du moment où le culte des reliques s'attachait à une communauté, à une ville ou à une région, les reliques devenaient progressivement le

cela pourrait avoir été un facteur important d'influence pour le nombre de miracles ainsi que pour leur développement thématique. La croyance en l'Assomption de Marie était répandue dans tout le territoire chrétien, ce qui représentait un obstacle pour l'existence, l'acceptation et la vénération de reliques corporelles mariales. En vue de cette absence irrémédiable, on a mis en avant toute sorte d'objets sanctifiés et dotés de pouvoir grâce au contact avec la Mère de Dieu : vêtements, touffes de ses cheveux, lait maternel, larmes... C'est-à-dire que le « miracle » a tôt trouvé d'autres voies, plus admissibles et plus croyables, pour se produire. À ce sujet, il n'est pas moins important que toute image de Marie pouvait aussi être dotée de propriétés thaumaturgiques, de telle sorte que grâce aux peintures et aux sculptures de Marie on pouvait également assister à un miracle. Néanmoins, ce motif narratif s'est surtout développé à Byzance, bien que les récits aient circulé dans l'Occident depuis le VI^e siècle. D'après F.-J. Beaussart (2005 : 301-302), une partie des récits iconographiques pourrait avoir été transcrite au VIII^e siècle lors de la querelle des images et, une fois détachés du contexte primitif, les compositions auraient fait partie des recueils latins et, plus tard, des collections vernaculaires.

Malgré la circulation de miracles byzantins dans tout le territoire chrétien, il a fallu attendre jusqu'au IX^e siècle pour avoir un nombre significatif de prodiges d'origine occidentale. Lors de ce développement du récit miraculeux marial, on a emprunté et remanié des matériaux hagiographiques précédents, comme les merveilles des *vitae et miracula* des saints. Dans plusieurs miracles, Marie y apparaissait pour accompagner le saint en question ou s'y substituer. À ce sujet, F.-J. Beaussart (2005 : 302) offre l'exemple du miracle du pèlerin se rendant à Saint Jacques de Compostelle qui est trompé par le diable, alors que dans les premières versions de l'histoire l'Apôtre se débrouille tout seul, dans les versions plus récentes Marie doit collaborer avec lui pour regagner l'âme du pèlerin.

Principalement à partir du XI^e siècle, de nombreux récits occidentaux ont fait leur apparition en relation avec les nouveaux centres de culte. C'est le début du temps des cathédrales, des sanctuaires et des églises bâtis sous la protection de Marie². Sa

symbole même de l'utilité publique de cette communauté » (Bozoky E., 2010 : 124).

2. Même si l'aperture de sanctuaires consacrés au culte marial

présence était de plus en plus forte dans la société, et au fur et à mesure que le nombre de croyants et de dévots augmentait, les matériaux se multipliaient pour nourrir leur foi et leur dévotion. Par rapport à la production et divulgation de *miracula* en latin, une importance particulière a eu le travail de compilation dans les centres religieux français tout au long du XII^e siècle (Coutances, Nogent, Soissons, Laon, Rocamadour, Saint-Pierre-sur-Dives, Chartres...) ; de la même manière qu'un peu plus tard la traduction dans les langues vernaculaires faite dans les centres monastiques a été essentielle pour la création et le développement de la production littéraire en roman.

En outre, l'établissement d'un réseau de sanctuaires a conduit à la configuration de nouvelles routes de pèlerinage, très importantes pour le développement et la circulation de la matière hagiographique, de telle manière que les miracles de la Vierge étaient connus très loin de leur centre de culte originaire, ce qui a fixé un « second stage in the history of Mary legends in the West, the collection of tales gathered from far and near, of universal rather than merely local interest » (Wilson E. F., 1946 : 4). Néanmoins, beaucoup de prodiges locaux n'ont pas été dotés d'une authentique exclusivité géographique, de telle sorte que ces récits pouvaient circuler dans tout le territoire chrétien, en s'adaptant et en s'enrichissant :

«les miracles rattachés à un sanctuaire précis n'ont pas plus de chance que les autres de constituer des récits originaux; le poids de la tradition hagiographique et l'influence modélisatrice qu'elle exerce ôtent une bonne part de crédibilité à ces récits qu'on aurait pu supposer ancrés dans une certaine historicité. Certes, il est parfois possible de dater l'original latin qui a servi de «matrice» aux différentes versions; on s'aperçoit ainsi qu'un même miracle peut voyager d'un lieu de culte à l'autre, chacun d'eux le revendiquant» (Beaussart F.-J., 2005 : 305).

En ce qui concerne la promotion, diffusion et vulgarisation des récits qui avaient la Mère de Dieu comme protagoniste, il a aussi été d'une grande valeur le travail des ordres monastiques (l'Ordre du Cluny et l'Ordre du Cîteaux, dont les moines avaient fortement assimilé le culte marial), ainsi

a été relativement tardive, puisque les premiers datent du X^e siècle et «l'absence de toute référence antérieure atteste les réserves et hésitations de l'Occident latin en matière de la dévotion mariale» (Signori G., 1996 : 593).

que des ordres mendiants (les dominicains et les franciscains mettaient en langue vernaculaire les miracles de la Mère de Dieu incorporés dans leurs sermons) et des ordres militaires (la création de la figure du moine-soldat et les croisades). La combinaison de tous ces facteurs a favorisé le fait que «the collections of Mary legends rolled up like huge snowballs in the late twelfth and early thirteenth centuries» (Wilson E. F., 1946 : 9).

De la légende au récit littéraire

Les *miracula* font partie de la vaste production hagiographique du Moyen Âge. Ils s'y retrouvent à côté des récits biographiques des martyrs et des saints, des *vitae*, des *translationes* de reliques, des *passiones* et des révélations (comme les *sommi* et les *visiones*). Le développement du genre s'attache donc aux écrits hagiographiques³, moraux et apocryphes ; mais il a reçu d'autres influences outre ceux du fond chrétien. Les miracles mariaux se sont enrichis de plusieurs traditions d'origine religieuse, profane et païenne. En outre, au cours des XII^e et XIII^e siècles, on assiste au progressif rapprochement entre les littératures religieuse et profane, et les traducteurs des prodiges de Marie aux langues vernaculaires essaient d'instruire et de distraire.

À l'origine, les auteurs de cette sorte de textes hagiographiques considéraient que les récits étaient des faits véridiques. Le *miracle*, à côté de la *merveille*, était la façon d'interpréter certains événements n'ayant apparemment aucune explication logique. À ce sujet, J. Le Goff (1985) a différencié l'utilisation de trois mots-clés : *miraculosus* serait le fait surnaturel d'origine divine, *mirabilis* serait tout fait extraordinaire et, finalement, *magicus* s'attacherait au satanique. Les mots *miracle* et

3. En général, les recueils de miracles des saints se développent en étroite relation avec leurs *vitae*, car «celui qui rédigeait la *Vie* d'un personnage dont on cherchait à exalter la sainteté retenait d'abord les miracles in *vita*» (Sigal P. A., 1985 : 11). La promotion d'un saint commençait avec la rédaction de la *vita* ou de la *vita et miracula*, si l'on racontait les événements de sa vie et ses miracles posthumes, lesquels pouvaient constituer une section clairement différente ou s'insérer dans le récit biographique ; les *miracula* étaient aussi reliés aux *translationes* de reliques (Sigal P. A., 1985 : 11-15). À partir du XI^e siècle, on a donné la priorité aux récits des miracles par rapport aux *vitae*, lorsque la littérature hagiographique a commencé à avoir un caractère narratif majeur : on contextualisait les personnages dans un milieu historique, même si l'on les localisait à travers des dates et des endroits fictifs (Brea M. et Fidalgo E., 2000).

merveille ont en commun, comme l'on sait, un même origine et étymon : le verbe *MIRARI*, à partir de l'adjectif *MIRUS* ; donc, comme M. Brea a remarqué, « es posible (aunque puede que también discutible) que no todas las maravillas sean milagros, pero sí parece seguro que, en mayor o menor medida, todos los milagros son maravillas, al menos desde el punto de vista etimológico » (Brea M., 1993 : 49). Dans les récits de miracles mariaux, le mot « miracle » a été souvent utilisé pour désigner le 'fait merveilleux' ; mais, comme F. Gingras (2008) note, durant le XIII^e siècle l'expression a commencé à être utilisée pour désigner le récit proprement dit – comme on peut déjà le voir dans la troisième *Vie de Pères*, rédigée vers 1250⁴ –.

Pour la définition du miracle marial comme genre littéraire, on doit signaler l'étude de U. Ebel (1961), l'œuvre de J. Montoya (1981), ainsi que l'article sur le miracle littéraire roman de M. Brea et E. Fidalgo (2000) ; celui-ci note qu'il y a plusieurs caractéristiques communes entre les récits mariaux et les miracles d'autres saints. En résumé, le miracle littéraire présente les caractéristiques principales de la brièveté et l'unité narrative. Dans le schéma narratif, on remarque la demande d'aide d'un personnage, décrit comme un fidèle dévot ou un pauvre pécheur, étant dans une situation limite. Celui-ci, bénéficiaire de l'action divine, devient le nouveau protagoniste du récit ; il s'agit d'un « héros » traversant un état de privation ou péché et, grâce à l'intervention surnaturelle, il arrive à l'état de grâce. Pour mieux justifier cette transformation et augmenter la vraisemblance de l'action, on offre une contextualisation du personnage en renforçant la structure narrative. Les faits se présentent comme des merveilles uniques ayant lieu grâce à l'intervention de Marie et à la volonté de Dieu. On assiste souvent à une salvation *in extremis* conduisant à la narration de la gaieté et le bonheur des personnages. De cette manière, la narration de ces sentiments sert à susciter la joie et le soulagement d'un public qui s'identifie avec les personnages menacés par les épidémies, les dangers, les diables... De plus, cela contribue à exalter la médiation de

Marie dans les faits merveilleux, comme J. Montoya a noté :

« La *narración* de este *acontecimiento religioso y festivo* se trae siempre a colación, sobre todo en las colecciones de milagros de la Virgen, *con el fin de exaltar la mediación del intercesor de turno*. Este fin encomiástico es una de las características más acusadas en el milagro literario. Es una característica, además, que lo distancia cualitativamente del milagro bíblico » (Montoya J., 1981 : 23).

Le miracle littéraire présente un but édifiant ; mais, l'exemple de la vie virtuose du saint caractéristique de la légende hagiographique est abandonné dans le genre littéraire en faveur d'un modèle de foi humaine. C'est-à-dire, on cherchait à renforcer la foi en Dieu et la dévotion à Marie comme la meilleure médiatrice ; on voulait montrer le bonheur et d'autres bénéfices dérivés d'être à son service. Par rapport à cela, le Prof. J. Montoya (1981 : 53) a considéré que, vu l'ordre des éléments structuraux, la fonction principale du miracle serait la *laudatio* de la Mère de Dieu et non l'*imitatio*. De plus, le professeur a distingué une autre caractéristique du miracle face à un autre genre littéraire, le conte ; cette caractéristique est l'acceptation du merveilleux comme une réalité historique intégrée dans la foi.

Le miracle abandonne la légende pour devenir une unité littéraire avec un schéma plus ou moins prévisible. Par rapport au récit marial, P. Kunstmann (1981 : 24-28) a différencié cinq étapes constituant une séquence narrative : 1) situation initiale d'équilibre ; 2) action du personnage contre l'ordre établi (pour infraction, pour faire un pacte avec le diable ou pour commettre un grave péché) ; 3) étape de faiblesse spirituelle ou physique ; 4) intervention de Marie pour aider au pécheur ou au dévot ; 5) retour à l'équilibre avec un renforcement de l'alliance initiale.

On pourrait résumer les interventions de Marie en deux grands buts : soigner des maladies physiques et protéger des maux spirituels. D'après G. Philippart (1996), le miracle sotériologique marial est le plus fréquent dans les récits occidentaux des X^e et XI^e siècles. Dans cette sorte de récits, Marie intervient souvent de façon antithétique au Diable ; quand Elle arrache l'âme d'un pauvre pécheur du pouvoir du Diable, Elle intervient comme une « figure d'usurpation ». C'est une sorte d'actuation subversive qui entraîne une

4. La *Vie des Pères* est une collection romane de 64 récits rassemblés entre 1230 et 1251, dont la paternité reste anonyme. La première *Vie de Pères* contient 42 récits, la deuxième *Vie de Pères* contient 19 miracles et la troisième *Vie de Pères* transmet 13 récits. On peut consulter plus d'informations sur cette œuvre dans les travaux de : C. Galderisi (2006), E. Pinto-Mathieu (2009) et M. Zink (2003 : 203-250).

nouvelle dynamique du salut : même si la loi de Dieu est inébranlable, l'homme peut toujours trouver l'intercession de la *Mater Misericordiae*. Ainsi, P. Kunstmann (1981 : 29-30) a noté que la pratique dévotionnelle (souvent devenue une action mécanique, comme la récitation quotidienne de l'*Ave Marie*) justifie l'intervention mariale de manière automatique et la réponse toujours favorable à l'invocation. Dans les compositions, Marie est évoquée comme un symbole de miséricorde, de pardon et d'espoir (face à la morale et à la doctrine de l'Eglise, surtout identifiées à la figure de Christ ; Flory D., 1996 : 66). Parallèlement, comme la *Mater Misericordiae* aide sans exception à celui qui la prie ou l'invoque, le public du récit merveilleux attend toujours sa participation, quelle que soit la nature ou la gravité du mal ou du péché commis.

Des '*miracula*' aux '*miracles*'

Au XI^e siècle Marie supère en célébrité à tous les autres saints et un grand nombre de ses miracles circulent dans tout le territoire chrétien. Durant les XII^e et XIII^e siècles, les collections de *miracula* se sont multipliées en latin et, plus tard, en les différentes langues vernaculaires.

Selon le travail classique de A. Mussafia (1886-1898), on peut différencier deux grands groupes de recueils de miracles de la Vierge ayant pour critère sa localisation géographique : les *collections locales*, attachées à un sanctuaire marial (Coutances, Laon, Soissons, Rocamadour, Chartres et Pierre-sur-Dive), et les *collections générales*, de caractère non local et d'origines différentes. Dans ce dernier groupe, Mussafia a remarqué l'existence de trois collections : *HM* (*Hildefonsus-Murielâs*), du XI^e siècle, constituée par 17 récits ; la série des *Éléments*, du XI^e siècle, montrant la puissance de la Vierge sur le feu, la terre, l'air et l'eau. Finalement, *TS* (*Tolede-Samedi*), du XII^e siècle, contient 17 récits. À partir de ces recueils, avec d'autres miracles ajoutés, est née la compilation *Pez*. Ces collections locales et générales ont été source d'inspiration pour les auteurs des miracles en langue vernaculaire.

Au XIII^e siècle, la production en latin se développe avec des œuvres si célèbres que le *Speculum Historiale* et le *Mariale Magnum* de Vincent de Beauvais, la *Legenda aurea* de Giacopo da Varazze ou le *Liber Mariae* de Gil de Zamora. Mais le XIII^e siècle voit aussi apparaître les collections mariales les plus importantes en langue

vernaculaire, qui suivent et « traduisent »⁵ leurs modèles latins. Ainsi, on trouve des collections vernaculaires de caractère général et des collections locales destinées à promouvoir un sanctuaire déterminé (comme les *Miracles de Notre Dame de Chartres* ou *Miracles de Notre Dame de Rocamadour*). D'ailleurs, on a inclut certains récits mariaux à l'intérieur d'autres recueils traduits au vernaculaire, comme dans la *Vie des Pères*.

Le *Gracial*, du moine Adgar, est la première *translatio* d'une collection de miracles mariaux dans une langue vulgaire. C'est une collection de 49 miracles en anglo-normand élaborée avant 1170, d'après P. Kunstmann (1982 : 14). Dans le prologue, Adgar se présente comme un *translateur* qui suit fidèlement sa source latine, disparue aujourd'hui et attribuée au maître Albri, chanoine de l'abbaye londonienne de Saint Paul. À son tour, la collection d'Albri suivait *De laudibus et miraculis Sanctae Mariae* de Guillaume de Malmesbury. Le résultat de la *translatio* d'Adgar est un texte savant de but doctrinal ; il s'adresserait au public religieux et laïc et, d'après J.-L. Benoit (2012), on y trouve quelques références (comme l'existence d'une seconde dédicataire de l'œuvre, Maud) qui confirment un public féminin (comme c'était le cas pour d'autres œuvres religieuses de l'époque)⁶.

On doit considérer qu'Adgar est un des pionniers dans la *translatio* des miracles de la Vierge. Son recueil reste comme le premier exemple d'un genre roman qui connaît un grand succès dans le XIII^e siècle. En outre, la figure du moine réapparaît dans la *translatio* de beaucoup d'autres recueils de miracles mariaux. Il s'agit d'un personnage qui travaillait au sein d'un cloître avec des critères déterminés et, avec son recueil, le *translateur* voulait transmettre des valeurs à un certain public. Sa condition de moine conditionnait son travail d'écriture et de traduction. On peut aussi affirmer que la traduction des œuvres hagiographiques et des miracles est une manière d'assurer « la transmission d'une culture qui s'inscrit parfaitement

5. À l'avis de P. Zumthor : « Abusivement entendu chez beaucoup de médiévistes par « traduire », l'expression me semble référer, plutôt qu'au seul transfert linguistique, au commentaire qu'un maître prononce sur un livre faisant autorité. *Mettre en roman*, c'est proprement « gloser » en langue vulgaire, mettre, en clarifiant le contenu, à la portée des auditeurs, faire connaître en adaptant aux circonstances » (Zumthor P., 1987 : 301).

6. Ainsi, on sait que l'œuvre *De nativitate Mariae*, du IX^e siècle, a été utilisée par Hincmar de Reims pour édification des religieuses de Soissons.

dans les valeurs spirituelles du cloître» (Llinares-Garnier A., 2004 : 514). D'ailleurs, ces collections en langue vernaculaire sont nées d'une tradition littéraire dans laquelle s'intègrent, à son tour, pour servir de modèle et d'autorité à d'autres écrits ultérieurs. C'est ce que rappelle C. Galderisi : « Le clerc, aussi bien au XII^e qu'au XV^e siècle, inscrit son *opus* dans une œuvre de réécriture plus vaste, qui inclut la source, ou plutôt les sources, ses gloses, ses commentaires, ses adaptations, ses citations et d'une certaine manière ses versions futures » (Galderisi C., 2011 : 436).

Au XIII^e siècle, on voit apparaître les collections de miracles mariaux en langue vernaculaire les plus remarquables. Dans le domaine français, les *Miracles de Notre Dame* (MND) de Gautier de Coinci⁷, prieur de Vic-sur-Aisne, est sans aucun doute l'œuvre la plus importante. D'après F. Koenig (1955 : XXIX-XXX), Gautier aurait commencé la rédaction de quelques pièces en 1218 (qui ont pu circuler de manière indépendante) et, peut-être, il aurait fini la partie narrative de son œuvre vers 1231, en suivant avec les pièces lyriques jusqu'à sa mort, arrivée en 1236. En tout cas, les caractéristiques littéraires et musicales de son travail lui ont permis d'être qualifié de « Poète habile et parfois inspiré, excellent conteur, à la langue souple et riche, à l'esprit acéré et parfois mordant, Gautier de Coinci est un auteur de premier plan » (Zink M., 2006 : 62). Plus encore, avec les MND, l'auteur a porté le genre du miracle marial au plus haut, puisqu'il s'agit d'un recueil qui a clairement déplacé le genre « hors du cadre étroit d'une littérature fonctionnelle, limitée à son objet –la simple édification– pour l'installer comme objet esthétique » (Beaussart F.-J., 2005 : 307).

En effet, les auteurs des premières *translationes* de *miracula* remarquent le but doctrinal de leurs œuvres : le pas de la langue savante à la langue du peuple était la manière de rendre le sujet compréhensible à toute la chrétienté. Au même temps, il y avait une forte volonté des premiers auteurs religieux de s'écarter de la littérature laïque élaborée en langue vernaculaire, principalement de la production poétique et du vers, car cette poésie en vernaculaire s'attachait à un amour terrestre et plein d'érotisme, jusqu'au point « d'avoir fait de l'amour le sujet par excellence et le pain quotidien de la poésie » (Zink M., 2003 : 42). En outre,

7. La biographie de Gautier de Coinci a été principalement étudiée par A. P. Ducrot-Granderye (1932) et par F. Koenig (1955).

traditionnellement, le vers se liait à la fable, à la fiction et au mensonge ; les auteurs des recueils religieux ont attiré l'attention sur la différente nature de leurs écrits, afin d'écarter leur message de ces connotations⁸. On peut déjà apprécier le refus du vers laïc dans le texte d'Adgar, puisqu'il demande au public que sa *translatio* ne soit pas jugée en comparaison avec la littérature profane en langue vernaculaire. On trouve des réflexions semblables dans d'autres recueils religieux en langue romane, comme la première et la troisième *Vie des Pères*, dans les *Miracles de Notre Dame*...

Dans leurs prologues, les *translateurs* de miracles ont essayé de remarquer leur grande fidélité à leurs sources latines et de défendre leur activité de simples traducteurs qui n'ont plus fait que traduire au vernaculaire un texte savant. En outre, avec cette sorte de justification, ils auraient voulu doter d'autorité et légitimité leurs textes. D'après J. Montoya (1981 : 75-76), l'auteur de la *translatio* aurait une certaine conscience de la confection de l'œuvre littéraire ; il n'était pas un simple traducteur : il faisait une sélection des miracles qu'il souhaitait promotionner en utilisant un critère particulier, il assurait l'autorité et la véracité des miracles grâce aux références à ses sources et même il donnait son nom. D'ailleurs, il y avait une certaine adaptation, car on supprimait certains passages et l'on en offrait d'autres de son cru. Comme F. Duval (2011 : 55) a dit par rapport aux traductions des textes historiques, chaque traducteur s'adressait à un public déterminé, limité et souvent bien connu de lui ; de telle manière, le mot *translatio* renvoie surtout à une adaptation ou changement des textes au bénéfice d'une certaine audience. Le travail du *translateur* serait donc conditionné pour la fidélité au message transmis et la fidélité au public envisagé.

Dans le prologue du *Gracial*, Adgar explique qu'il a utilisé l'exemplaire latin du *mestre Albri*, afin d'écarter son travail du mensonge ; en effet, sa traduction suit de près sa source, mais il a fait une sélection des récits et donné de son cru quelques passages⁹. Dans les prologues de la collection de Gautier de Coinci¹⁰, le prieur français

8. On peut consulter l'œuvre de M. Zink (2003) pour avoir plus d'informations sur les binômes *poésie-amour* et *vers-mensonge*. Par rapport à ce sujet, on peut aussi consulter le travail de C. Galderisi (2011).

9. Plus d'informations sur ces questions, dans les études de J.-L. Benoit (2012 : 27-148) et P. Kunstmann (1982).

10. En ce qui concerne aux prologues des *Miracles de Notre Dame*, on peut consulter l'étude de J. Montoya (1979-1980) et le travail de J. Montoya et I. de Riquer (1998).

avoue traduire un manuscrit latin qu'il y avait dans la bibliothèque de Saint Médard (Prologue du Livre II) ; il mentionne aussi un manuscrit de l'abbaye de Notre Dame de Soissons (et, en outre, il connaissait les récits de Herman de Laon ; Koenig F., 1955 : XXXI). Malgré sa fidélité, il n'a pas versifié tous les récits de ses sources : il a choisi les plus beaux miracles et il les a conditionnés et enrichis, à tel point que :

« il a su rehausser l'intérêt de ces récits par l'emploi d'images et de traits plus vifs, mais il y a introduit de longues digressions morales et des observations sur les mœurs de son temps. D'ailleurs, même pour la partie narrative, il ne s'en est pas toujours tenu aux données de ses modèles, mais il les a complétées et élargies en recourant à d'autres sources » (Koenig F., 1955 : XXXI).

Gautier avoue le but édifiant de son œuvre, puisqu'il dit faire la traduction pour *Que cil et celes qui la letre / N'entendent pas puissent entendre / Qu'a son serweise fait boen tendre* (Koenig F., 1955 : I, 1 ; vv. 8-10). Néanmoins, comme F. Koenig (1955 : XXVI-XXVII) a signalé, en réalité Gautier n'adressait pas son œuvre au peuple, mais surtout au public aristocrate.

Dans le prologue, Gautier se présente comme un simple traducteur des récits des miracles de la Vierge ; il le fait pour assurer qu'il n'en a rien falsifié, mais aussi pour sa condition de moine, puisque l'écriture et la traduction se reliaient étroitement à la culture et à l'activité monacales au Moyen Âge.

Dans la Péninsule Ibérique, un autre moine, Gonzalo de Berceo, est l'auteur du recueil de miracles mariaux le plus remarquable en langue castillane, les *Milagros de Nuestra Señora*¹¹. Il s'agit d'un recueil de 25 miracles composés vers 1246 et précédés d'un prologue de caractère allégorique contentant souvent des références bibliques et d'érudition doctrinale. Le narrateur se situe dans un *locus amoenus*, qui symbolise « un espacio universal de salvación, cobijo para quienes, con espíritu de arrepentimiento y devoción, reconocen en María a la 'Señora' que puede conseguir para el hombre los favores de la gracia de su Hijo »

11. « El contribuye con su verso monorrímo y de sílabas contadas a dar dimensiones literarias a la lengua popular de Castilla, elevándola de rango y afianzando su sistema. La lengua romance hablada en Castilla deja de ser un instrumento, un útil para entenderse en contratos y actividades notariales y se constituye en medio de expresión literaria de alta calidad lírica » (Montoya J., 1981 : 68).

(Miranda L. R., 2011 : 34). À l'abri de ce Paradis, on expose le simple souhait *de los sos miraclos algunos escribir*. Par rapport à sa source, on a proposé une filiation au manuscrit 110 de la Biblioteca Nacional de España ; en outre, on a vu quelques relations entre la structure du *Gracial* et le recueil du moine de la Rioja (Ibáñez Rodríguez M., 1997-1998). Comme d'autres *translateurs*, Berceo a aussi fait une sélection des miracles. Peut-être, il cherchait à offrir un ensemble de 25 récits, nombre symbolique résultant de multiplier cinq pour cinq, chiffre représentant Marie (Montoya J., 1981 : 92-94).

L'autre collection romane péninsulaire par excellence est l'œuvre du roi Alfonso X : les *Cantigas de Santa Maria (CSM)*, en langue galicien-portugaise. Par rapport aux autres recueils, il y a des différences évidentes provenant du statut royal de l'auteur. Néanmoins, comme d'autres auteurs de collections mariales du XIII^e siècle, il appartenait à une minorité instruite qui était sous la mouvance de la pensée scholastique. Il a aussi compris le besoin de l'instruction et de l'érudition : si les moines voyaient nécessaire de transmettre la culture religieuse et spirituelle du cloître, le roi reconnaissait l'importance du savoir pour être un bon gouvernant.

Le roi aurait entrepris le projet vers 1257, d'après H. S. Martínez (2003), ou au début des années 60, d'après V. Bertolucci (1990). En tout cas, en 1269, le *troubadour* Cerveri de Girona a dédié une pièce mariale à Alfonso X, ce qui permet conjecturer que à cette époque le roi était déjà un célèbre dévot de la Vierge et, très probablement, il était aussi connu comme auteur de *cantigas* mariales. Avec 357 récits et 63 pièces lyriques, les *CSM* sont le plus grand rassemblement de miracles mariaux en langue vernaculaire de l'Occident chrétien. D'après V. Bertolucci (1990 : 143), l'intention du roi aurait été d'élaborer une *summa* de la matière mariale, d'accord avec l'esprit encyclopédiste du XIII^e siècle¹² et avec le souhait d'un roi qui désirait être vu comme un nouveau roi David ou un nouveau Salomon. D'abord, Alfonso X aurait fait rassembler les miracles en latin et en langue vernaculaire déjà bien connus par toute la chrétienté ; plus tard, la collection augmenterait

12. En effet, selon J. Le Goff : « J'y ajouterai un autre grand personnage qui a joué un rôle très important, me semble-t-il, dans cette poussée encyclopédique : il s'agit d'Alfonso X el Sabio de Castille. Lui-même auteur comme Frédéric II et incitateur du mouvement encyclopédique » (Le Goff J., 1994 : 30).

avec d'autres récits¹³. À l'intérieure de l'œuvre, plusieurs miracles incluent des allusions à leurs sources, par exemple :

Dest'o un miragre vos direi que avẽo
en Seixons, ond'un livro á todo chẽo
de miragres ben d'i, ca d'allur non vẽo
que a Madre de Deus mostra noit'e dia
(CSM61 vv. 3-6 I)¹⁴.

E daquest'un miragre / mui fremoso direi
que fez Santa Maria, per com'escrit'achei
en un livr', e d'ontr'outros / traladar-o mandei
e un cantar en fige / segundo esta razon
(CSM284 vv. 3-6 I).

Desto direi ùu miragre / que en Tudia avẽo,
e porrey-o conos outros, / ond'un gran livro
é chẽo,
de que fiz cantiga nova / con son meu, ca non
allẽo,
que fez a que nos [a]mostra / por yr a Deus
muitas vias
(CSM347 vv. 3-6 I).

Mais l'identification des sources concrètes adoptées et adaptées pour chaque miracle devient un travail spécialement complexe dans les *CSM*, car on peut différencier trois phases dans le développement du projet, d'après S. Parkinson et D. Jackson (2006) : la *collection* (« the process of acquiring narrative or literary materials »), la *composition* (« the process of production of narratives ») et la *compilation* (« the assembly of the component narratives into the ordered and structured sequences found in the MSS »).

On pourrait penser que l'utilisation du vers pour raconter les interventions merveilleuses de Marie serait déjà acceptée dans une collection lyrique ; dans le poème *Intitulatio*, on avoue que le roi a fait *cantares e sões saborosos de cantar* à partir des miracles de la Vierge. Néanmoins on trouve une défense de la lyrique dans la *Cantiga-Prólogo*, où l'on explique que dans le bon *trobar* repose la raison et la sagesse. C'est dans cette première chanson où le roi se déclare *trobador* consacré à la

13. Sur la question des sources des *CSM*, on peut consulter la base de données dirigée par S. Parkinson (2005-), *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database* (<http://csm.mml.ox.ac.uk/>), conçue pour offrir de nombreuses informations sur la compilation et la composition des *CSM*.

14. On reproduit les textes et la numération des chansons de W. Mettmann (1986-1988-1989).

Vierge en exclusivité, afin de gagner le *galardon* demandé à la fin de la collection, dans la chanson *Pitiçon*.

Outre les miracles qui réfèrent leur source, il y a quelques récits remarquant la vérité des miracles, libres de mensonge :

Maravilloso miragre d'oïr
vos quer'eu ora contar sen mentir
(CSM17, vv. 3-4).

Daquest'un mui gran miragre / vos direi, sen
ren mentir,
mui fremos' e muit' aposto, / e saboroso d'oïr,
(CSM324, vv. 3-4).

Grandir la tradition. La traduction et la (ré)création littéraire

Les premières collections en langue vulgaire sont produites pendant la période où la dévotion mariale était la plus intense. Au même temps, les langues vernaculaires font leurs premiers pas dans le domaine littéraire, en prose et en vers. Les traductions médiévales de *miracula* de la Vierge s'inscrivent dans cette nouvelle production littéraire. Néanmoins, le latin restait comme la grande langue véhiculaire coexistant avec une énorme quantité de langues vernaculaires impliquant le bilinguisme, un phénomène qui « virá alterar e enriquecer o acervo latino até ao momento em que a revolução cultural do *dolce stil nuovo* vem consagrar o valor das línguas nacionais » (Díaz de Bustamante J. M., 1990 : 633). En outre, dans le Moyen Âge chrétien, la diversité linguistique était conçue comme le résultat d'un châtement de Dieu à l'époque de Babel ; en conséquence, le besoin de la traduction ne serait qu'un reflet du péché, tandis que le don de langues serait une démonstration de l'approbation divine (Díaz de Bustamante J. M., 1990 : 632).

D'ailleurs, toute la littérature vernaculaire a été de plus en plus imprégnée de la *fin'amors*, qui depuis longtemps rayonnait dès les cours provençales à l'Occident chrétien. Parallèlement, au cours du XIII^e siècle, la littérature religieuse en langue vernaculaire s'est doucement approchée au caractère plaisant de la production laïque, afin d'édifier et de susciter le plaisir du public (*prodesse et delectare*)¹⁵. L'empreinte de la production lyrique

15. L'influence a également existé dans le sens contraire, puisque la littérature profane a progressivement adopté

sur les recueils de miracles est devenue de plus en plus évidente. Cela ressort dans les *MND* pour l'intégration de pièces musicales à la louange de la Vierge¹⁶, lesquelles ont fait mériter à Gautier le titre de *trouvère* à Marie¹⁷. Quelques indices de la célébrité du recueil du prier sont son influence sur d'autres œuvres mariales et le nombre de manuscrits : environ 80, dont 12 sont pourvus de notation musicale, ce qui fait des *MND* «not only the most widely transmitted vernacular work with music of its time but also one of the most popular lyrical works of the Middle Ages» (Haines J., 2009 : 20).

L'influence de la lyrique profane sur *CSM* reste aussi indiscutable¹⁸, vu le caractère musicale des miracles, l'alternance de ceux-ci avec les chansons de louange (*cantigas de loor*, qui correspondent aux chansons multiples de dix) et la déclaration du roi au début de l'ensemble en se proclamant fidèle *trobador* de la Mère de Dieu. Toutes ces compositions enrichissent l'ensemble d'un point

valeurs et motifs chrétiens. Ainsi, la Mère de Dieu a été souvent invoquée dans les romans et les gestes (où l'on remarquait sa maternité virginale) et Elle a été louée dans les chansons mariales des *troubadours* et *trouvères* (Maurin C. A., 1977 : 241-265).

16. La structure des *MND* se caractérise par une organisation planifiée en deux livres, chacun avec un prologue et sept chansons : le Livre I contient 37 miracles et trois poèmes en l'honneur de Sainte Leocade; le Livre II présente 23 miracles, les *saluts* à Marie, une chanson et quatre prières.

17. L'éducation scholastique lui donnerait des bonnes connaissances musicales. D'ailleurs, d'après J. Haines (2009), il y a dans les *MND* une série d'indices qui amènent à conclure que Gautier saurait jouer de la vielle ou un instrument semblable.

18. Le poète Guiraut Riquier a été le plus important auteur des pièces lyriques mariales en langue occitane et il a demeuré quelque temps dans la cour castillane d'Alfonso X. Donc, sans aucun doute, le troubadour narbonnais aurait collaboré à l'échange et à l'enrichissement culturel de la cour Alphonsine, ainsi qu'au développement de la lyrique religieuse et profane de l'école poétique galicienne. D'après le Prof. C. Alvar : « la presencia de Guiraut Riquier en la corte de estos años no puede ser completamente ajena a la actividad poética que en ella se desarrolla, marcada por cierta monotonía temática, pero en la que destacan con claridad los esfuerzos para conseguir aclimatar géneros diferentes de las habituales cantigas de amor y de escarnio » (Alvar C., 2006 : 16). D'après E. Corral (2012 : 45), le troubadour narbonnais aurait pu contribuer à l'extension et développement des genres dialogiques ('tenço' et 'partiment') dans la Péninsule Ibérique. En outre, on doit rappeler que, pendant son stage, Guiraut Riquier a adressé la célèbre *Supplicatio* au roi Alfonso, ayant par réponse la *Declaratio*. L'étude et l'édition de ces textes ont été faites par V. Bertolucci (1966) ; l'itinérance de ce troubadour et sa présence à la cour castillane ont été étudiées par M. Zink (2003).

de vue métrique, musical, stylistique et linguistique ; l'expression des *loores* est surtout lyrique, très influencée par l'hymnologie, la poésie et la musique troubadouresque ; en revanche, dans les miracles l'expression est plus narrative et la rhétorique a fortement conditionné la structure syntactique. Malgré les différences thématiques, mélodiques ou structurelles, toutes les chansons «exaltam a Mãe de Deus vista sobretudo como nossa indulgente advogada junto do seu Filho, e exortam a louvá-la (outras ainda, poucas, celebram festividades marianas ou de Cristo)» (Bertolucci V., 1990 : 143).

Les *MND* et les *CSM* partagent la condition de se compter entre les plus grands exemples de la littérature romane mariale du Moyen Âge. Même si sa distinction et sa grandeur ont été seulement possibles grâce à l'existence d'une solide tradition littéraire, culturelle et théologique. Les sources des miracles sont souvent nommées et évoquées dans les recueils, en les conférant une grande importance. Ces références aux modèles suivis sont présentes pour affirmer l'autorité et assurer la véracité des récits devant le public et, en outre, pour garantir la légitimité de l'œuvre dans la tradition. Néanmoins, ces œuvres ne sont pas de simples traductions ou imitations des modèles narratifs ou mélodiques, en latin ou en roman, d'origine religieuse ou profane, dont leurs auteurs ont pu se servir. Gautier et Alfonso ont agi comme des dignes modeleurs des matériaux de la tradition, donc leur activité peut surtout se définir comme un acte de récréation¹⁹. Ils ont su se comporter comme les abeilles, en utilisant la célèbre comparaison de Sénèque, qui font du miel à partir du nectar (*Epistulae Morales ad Lucilium*, XI, 84) ; ainsi, ils se sont servis de la tradition afin d'élaborer un texte qui agrandissait et enrichissait la tradition même. C'était l'idée qui régnait entre les auteurs de l'Antiquité et restait en vigueur entre les grands créateurs du Moyen Âge.

19. Les notions « traducteur », « auteur », « intertextualité » et « propriété intellectuelle » ne se comprenaient pas de la même manière à la période médiévale que aujourd'hui. On peut rappeler les mots, tant de fois cités, de R. Barthes : «L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la «personne humaine». Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la «personne» de l'auteur» (Barthes R., 1984 : 61-62). Sur le même concept, on peut consulter M. Foucault (1969).

Comme J. Haines (2009) a noté, l'attribution et les informations que Gautier donne de soi-même à l'intérieur de son œuvre pourraient être aperçues comme des indices d'une consciente paternité littéraire ; en plus, ces références personnelles fonctionnaient comme une sorte d'autopromotion. Donc, outre la dévotion chrétienne et mariale, il y aurait d'autres buts. Ainsi, comme J. Le Goff l'a remarqué : « Les grands de la Chrétienté médiévale, clercs et laïcs, ont toujours mêlé dans leur dévotion intérêts célestes et terrestres, étroitement imbriqués » (Le Goff J., 1990 : 385). Plus concrètement sur les *Cantigas* du roi sage, le célèbre savant a considéré que : « Le culte marial a fait lui aussi l'objet de cette politisation. [...] La plus grande entreprise d'exploitation politique du culte marial au Moyen Age est sans doute celle d'Alphonse X le Sage, roi de Castille de 1252 à 1284 » (Le Goff J., 1990 : 386).

La considération d'« auteur » des *CSM* concernant Alfonso X est toujours nuancée. La première pièce de la collection, l'*Intitulatio*, présente au roi comme l'auteur des *cantigas*, même si en réalité il a du être le compositeur d'un nombre réduit de pièces (quelques miracles vécus par les membres de la famille royale et par lui-même, notamment les miracles à la première personne racontant des épisodes de sa maladie)²⁰. Néanmoins, il serait considéré comme l'auteur de l'œuvre pour son rôle de promoteur et superviseur du projet. À ce sujet, il faut compter sur l'explication contenue dans la Première Partie de la *General Estoria*, tant de fois citée : « El Rey faze un libro, non porquél le escriva con sus manos, mas porque compone las razones d'él, e las emienda, et yegua, e enderesça, e muestra la manera de cómo se deven fazer, e desí escrívelas qui él manda, pero dezimos por esta razón que el rey faze el libro ».

Encore par rapport à la collection d'Alfonso X, il y a une autre question que la critique a fréquemment abordée : la langue choisie. Plusieurs chercheurs se sont interrogés sur ce qui aurait motivé le roi, célèbre précurseur de la prose castillane²¹,

à choisir le galicien pour exécuter son aimé projet lyrique dédié à Marie (une sorte de doute jamais amenée vers sa production lyrique profane, également composée en galicien)²². Ainsi, certains auteurs ont soutenu qu'il y a pu avoir des raisons sentimentales, vu que le monarque avait vécu quelques périodes de son enfance à Allariz, dans le Royaume de Galice. Cependant, pour nous, cette sorte de justification –contenue déjà dans quelques sources anciennes ignorantes de l'existence d'une tradition lyrique profane en galicien²³– reste aujourd'hui défailante, puisque

de Castilla, Espéculo, Siete Partidas, Setenario), historique (*Estoria de España, Grande e General Estoria* ou *General Estoria*), scientifique (*Tablas Alfonsíes, Lapidario*) et même ludique (*Libro de los juegos*).

22. Alfonso X est auteur de 44 *cantigas* profanes, presque toutes de nature satirique. L'étude et l'édition critique se trouvent dans Paredes 2010. Elles sont transmises par les deux apoglyphes italiens du XVI^e siècle : *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, dans la Biblioteca Nacional de Portugal (Cód. 10991), et le *Códice da Biblioteca Vaticana*, dans la Bibliothèque Apostolique Vaticane (*Vat. Lat. 4803*). Ces compositions profanes sont une démonstration des bonnes connaissances littéraires et linguistiques du roi, à tel point qu'il se trouve entre *trobadores* les plus habiles de l'école lyrique galicienne. En outre, la cour accueillait *trobadores* de l'école galicienne et *troubadours* de l'école occitane (comme Guiraut Riquier, Bonifaci Calvo, Cerveri de Girona, Arnaut Catalan, Guilhem de Montanhagol, Bertran d'Alamanon, Folquet de Lunel...). En ce qui concerne le cosmopolitisme de la cour d'Alfonso X, d'après C. Alvar : « hay que subrayar que el « Fecho del Imperio » es la clave principal de tan variada presencia de intelectuales de todo el Occidente : el rey Alfonso se veía obligado a actualizar e « internacionalizar » sus estructuras administrativas para poder restablecer o mejorar las relaciones (pacíficas) con otros dominios, y en especial con el Papado y con el reino de Francia. Sólo así podría aspirar con éxito a la Corona de Hierro » (Alvar C., 2006 : 15).

23. Leurs auteurs auraient proposé l'affectivité du roi vers le galicien, probablement parce qu'ils ne connaissaient que indirectement la tradition lyrique profane en galicien-portugais. À la suite de l'époque troubadouresque, le Royaume de Portugal a continué sa production culte et littéraire, mais le Royaume de Galice, appartenant à la Couronne Castillane, a subi une perte progressive de sa culture écrite. La conscience d'une culture écrite galicienne-portugaise et d'une école lyrique péninsulaire a disparu pendant des centaines, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, quand on retrouve les chansonniers de lyrique profane (le *Cancioneiro da Ajuda*, le *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* et le *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*). Ainsi, au XVIII^e siècle, T. A. Sanchez, qui ne cachait pas son aversion à l'utilisation du galicien comme langue de culture, écrivait : « el idioma en que escribieron los poetas castellanos anteriores al Arcediano de Toro, fue el castellano. [...] El Rey Don Alonso el Sabio compuso en gallego gran parte de sus poesias [il parle des *CSM*], sin duda porque se crió en Galicia como sospecha Papebroquio, y tiene por muy verosímil el M. Sarm. (Num. 457) y lo afirma Don Luis Velazquez (*Orig. de la poes. pag. 27*). Pero este exemplar acaso unico, no

20. Sur la paternité littéraire des *CSM* d'Alfonso X, on peut voir plus d'informations dans les études de W. Mettmann (1987), J. Snow (1979, 2009) et C. Scarborough (1999).

21. La cour devait se caractériser par une activité intellectuelle peu comparable à l'époque. Le roi y avait rassemblé un bon nombre d'experts de différentes cultures : musulmans, juifs et chrétiens de la péninsule et d'au-delà. Entre les exemples du développement culturel, on trouve l'École de Traducteurs de Toledo et une vaste production en prose spécialisée dans différents domaines : juridique (*Fuero Real*

actuellement on a une perspective historique plus complète et plus exacte sur la culture littéraire, soignée et raffinée, en galicien-portugais des cours médiévaux péninsulaires. Une autre justification est soutenue par I. Fernández-Ordóñez ; elle part aussi de l'idée de la 'singularité' de l'utilisation du castillan pour la production en prose et du galicien pour les chansons mariales. Pour elle, il y aurait des raisons politiques aux motivations qui, d'après elle, « contravienen esa opción generalizada por la lengua de Castilla en el caso de las *Cantigas* » (Fernández-Ordóñez I., 2011 : 12)²⁴.

Malgré son caractère encyclopédique et son élaboration dans un *scriptorium* privilégié, les *CSM* ont eu une répercussion assez réduite à l'époque médiévale et une diffusion très limitée. L'œuvre se transmet par quatre codex de la seconde moitié du XIII^e siècle, qui composent trois « éditions », preuve de l'évolution du projet :

1) Le *Codex de Toledo* (10069), identifié par **To**, date de la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e siècle. Le codex était anciennement dans la Biblioteca de Toledo, mais actuellement il est à Madrid, dans la Biblioteca Nacional de España. C'est une copie d'un manuscrit aujourd'hui disparu ; pour les allusions à la conquête de Jerez, Medina et Alcalá dans différentes chansons, le

basta para una suposición tan general como se pretende. No hallamos pues razón que nos mueva a creer que antes del Arcediano de Toro se componía en gallego » (Sanchez A., 1779 : 193).

24. « Aparte de los posibles motivos personales, en la adopción del gallego para las *Cantigas* deben buscarse, pues, razones políticas parecidas a las que hacen que el rey abrace el castellano en los textos en prosa. Si toda la construcción política de Alfonso el Sabio propone a la monarquía castellano-leonesa como legítima aspirante al *imperium* peninsular, no hay que olvidar que ese edificio se levantaba tanto sobre el reino de Castilla como sobre el de León. Así lo reitera la heráldica continuamente reproducida no solo en los códices, sino también en las telas, la pintura mural, la orfebrería y otros objetos procedentes del rey Sabio o de su entorno [...] En el paradigma cultural alfonsí el castellano como lengua de la cultura escrita en Castilla se flanquea del gallego como lengua de León, relevante testimonio de la voluntad integradora de la pluralidad lingüística de sus dominios. La importancia que adquieren las *Cantigas* en la valoración personal y política del rey Sabio, dentro del conjunto de obras por él promovidas, se trasluce, por ejemplo, en las propiedades apotropaicas atribuidas al códice, en los tintes casi autobiográficos de texto e imagen, así como en que el rey dispusiera su destino de forma testamentaria. Todo ello impide considerar el gallego lengua marginal del proyecto cultural alfonsí, a favor del castellano, sino que más bien incita al juicio contrario » (Fernández Ordóñez I., 2011 : 12).

modèle aurait été achevé après 1264²⁵. Le manuscrit est preuve de la première étape du projet, lorsque le roi pensait conformer une collection de 100 chansons. D'après M. P. Ferreira (1994), l'apographe pourrait être une copie proche à l'original, entre 1270 et 1280, mais, vu les indices codicologiques et paléographiques, il semble que sa confection soit un peu plus tardive (fin du XIII^e siècle ou début du XIV^e siècle), d'après L. Fernández (2008-2009)²⁶.

2) Le *Codex des Musiciens* (*j.b.2*), **E**, se trouve dans la Biblioteca Real de San Lorenzo de El Escorial. Ce recueil doit son nom aux enluminures qui accompagnent toutes les chansons décennales, où l'on voit un ou deux musiciens jouant d'un instrument musical. Ces images de musiciens ont amené R. Sánchez Ameijeiras (2002) à proposer que ce manuscrit a été conçu comme la partition. Certains miracles racontent des faits historiques de 1275 à 1281, donc la confection du manuscrit doit être postérieure à 1281. On peut l'apprécier comme le manuscrit qui assurerait la transmission de la collection complète (Schaffer M., 2000 ; Parkinson S., 2000). Peut-être sa destination serait la Chapelle Royal de Sevilla, où repose le corps du roi (Fernández L., 2008-2009, 2011).

3) Les *Codex des Histoires* sont deux manuscrits « de prestige », comme ils ont été définis par J. Le Goff (1990). Ils conforment une troisième édition de l'œuvre.

- Le *Codex Riche* (*T.j.1*), **T**, se trouve dans la Biblioteca Real de San Lorenzo de El

25. D'ailleurs, en 1269, Cerveri de Girona a dédié à Alfonso une pièce lyrique mariale. Alors, on peut penser que la dévotion du roi et son rôle de *trobador* à la Vierge seraient déjà célèbres à cette époque. En plus, d'après E. Fidalgo (2002 : 87-88), plusieurs miracles ont pu circuler dans la géographie occidentale grâce à l'existence des *rotuli* et quelques compositions pourraient circuler de manière isolée grâce à l'activité des jongleurs.

26. Par rapport à d'autres manuscrits alphonsines de 1270-1280, Fernández avoue : « La escritura de *Tb* es de médulo mucho mayor, y la caja de justificación incorpora menos renglones [...]. Se trazan muy pocos caracteres por línea, quedando muy expandidos, y no se aprecia la comprensión lateral característica de la escritura gótica libraria alfonsí, que provoca una letra más comprimida, fragmentada, estilizada, siendo la de *Tb* de tendencia más redondeada. Además la estructura del manuscrito es distinta, siendo mayoritariamente *quiniones*, frente a la fórmula fija de *cuaterniones* utilizada sistemáticamente en el *scriptorium alfonsí*. Incluso el material que usa es un pergamino de inferior calidad al resto de los códices de Alfonso X [...] por lo que consideramos que *Tb* es sensiblemente posterior a los códices del *scriptorium alfonsí* » (Fernández L., 2008-2009 : 327-328).

Escorial. Il contient de riches enluminures et la notation musicale complète²⁷. Dans l'architecture de ce codex, on voit un nouveau symbolisme du 5 et du 10 : on trouve des miracles plus longs avec deux feuillets illustrés, qui se placent sur une progression arithmétique (5, 15, 25, 35...), dont la raison (10) est le double du chiffre de base (5).

- Le *Codex de Firenze* (BR 20), **F**, est dans la Biblioteca Nazionale Centrale à Firenze. C'est la continuation du *Codex Riche* et il présente la même structure textuelle et iconique. Néanmoins, **F** reste incomplet en ce qui concerne le nombre de compositions (104 *cantigas*), la notation musicale et l'enluminure, probablement à cause de la mort du roi, en 1284.

Il n'y a pas d'unanimité sur la datation de ces manuscrits. Pour M. P. Ferreira (1994), **T** serait de la décennie de 1280 et **E** serait de facture postérieure à la mort du roi. En revanche, L. Fernández (2008-2009 ; 2011) a proposé que **F**, **T** et **E** seraient tous élaborés dans le *scriptorium* royal entre 1280 et 1284.

Les *Codex des Histoires* présentent plus clairement deux personnages principaux : la Vierge et Alfonso. D'après, J. Snow (1999), **T** donne les indices les plus évidents d'avoir été élaborée comme offrande à son personnage principal, la Vierge ; Alfonso se montre comme *trobador* et homme, avec son histoire personnelle et spirituelle. Les deux manuscrits auraient été conçus pour l'usage privé du roi, mais pour son format et sa richesse, ils auraient pu être exposés afin de convaincre le public courtisan multiculturel de la nécessité de glorifier la Mère de Dieu (Sánchez Ameijeiras R., 2002). Probablement aussi pour témoigner et montrer le pouvoir monarchique ; donc, outre des instruments de dévotion religieuse, ces extraordinaires manuscrits auraient répondu aussi à une claire intention politique (comme l'œuvre en soi-même). Ainsi, J. Le Goff a conclu de l'observation des images :

« Une analyse structurale minutieuse –que l'on ne peut mener ici– des miniatures du manuscrit des *Cantigas* révèle que toute une

structure de pouvoir régit l'espace et la morphologie des miniatures et que cette structuration s'inspire d'une conception du pouvoir monarchique. La Vierge dans ces miniatures apparaît dans une dialectique constante entre sa forme « réelle » et sa représentation sous forme d'image, peinture ou statue. C'est donc à travers une réflexion figurée sur les relations entre les êtres (et il s'agit ici de personnes divines ou quasi divines) et les images qui les représentent que s'insinuent et s'expriment une expression et une affirmation du pouvoir monarchique dans la Chrétienté de la fin du XIII^e siècle. Le jeu politique est devenu un jeu d'images –et réciproquement » (Le Goff J., 1990 : 391-392).

Quelques notes sur les *Cantigas de Santa Maria* par rapport aux *Miracles de Notre Dame*

Chercheurs de domaines différents ont vu l'empreinte de l'œuvre de Gautier dans les compositions, les images et la mélodie des *CSM*. Même le Prof. W. Mettmann (1990) a proposé que le recueil de Gautier de Coinci ait pu être ce qui «impulsionaram Afonso X a emprender uma obra similar», conjecture que le Marquis de Valmar avait déjà présenté au XIX^e siècle (Cueto L. A., 1889 : I, 107). Néanmoins, il semble difficile de déterminer quel ouvrage ou quel événement a pu motiver le monarque à entreprendre ce travail ; probablement, une série de facteurs a traversé son esprit.

D'ailleurs, même si dans les deux collections coexistent les chansons et les récits miraculeux, l'architecture de l'œuvre Alphonsine renferme une élaboration et un symbolisme majeurs que les *MND*, puisque les 356 miracles se font accompagner de pièces lyriques correspondant à toutes les compositions décimales, place symbolique de la perfection. On trouve d'autres emplacements significatifs, comme pour les miracles plus longs. Même le nombre total de compositions reste emblématique, car la première collection planifiée aurait 100 pièces, quantité qui se doublerait deux fois jusqu'à 400 (Parkinson S., 1988, 2000). Précisément par rapport à l'*ordinatio* du recueil d'Alfonso X, I. Fernández Ordóñez (2011) a remarqué l'empreinte de la scholastique, ce que l'on voit aussi pour d'autres œuvres en prose et

27. En outre, dans ce codex, il y a 24 versions en prose correspondant du miracle 2 au 25 ; ces textes en castillan s'improvisent sur la marge inférieure, sous les enluminures ou sous les textes des chansons. Il n'y a pas de certitude sur l'élaboration de ces versions. Sur la question, on peut consulter le travail de E. Fidalgo (2002).

en vers de la même époque mais d'une manière moins significative²⁸.

Les rapports entre les deux recueils ont été étudiés par des savants de domaines différents. La philologue T. Marullo (1934) a offert une première étude sur les rapports textuels entre les deux collections. Elle a remarqué que 49 des 58 légendes mariales versifiées par le prieur français sont aussi dans les *CSM* depuis la version la plus ancienne de l'œuvre (ayant 100 chansons) transmise dans le manuscrit **To**. Entre ces compositions, T. Marullo a conclu que l'empreinte des *MND* était perceptible sur 25 *CSM* (4, 6, 8, 11, 13, 15, 16, 24, 28, 32, 35, 36, 42, 45, 51, 53, 54, 58, 65, 67, 71, 75, 132, 285, 362) ; cela serait plus perceptible pour les *CSM* 6, 15, 28, 51, 65, et légèrement un peu moins évident pour les *CSM* 8, 54, 75. Plus tard, le Prof. W. Mettmann (1990) a réévalué la question et il a conclu que 33 *CSM* (même 36 si l'on compte quelques compositions plus discutables) pourraient s'attacher aux récits de Gautier de Coinci (c'est-à-dire, aux 25 miracles identifiés par T. Marullo, Mettmann a ajouté les *CSM* 9, 17, 33, 47, 115, 255, 404 et 405). Plus récemment, S. Parkinson et D. Barnnet ont présenté une contribution dans l'Université d'Oxford (encore inédite) intitulée « Gautier de Coinci's *Miracles* and Alfonso's *Cantigas* : Revisiting Marullo », qui vise à réfuter l'hypothèse de T. Marullo et à calibrer de nouveaux les rapports entre les recueils.

Du point de vue musical, on a aussi examiné les concomitances entre les deux collections. D'abord, on pourra examiner s'il y a eu d'emprunt métrique et mélodique, aussi nommé *contrafactum* (et *cantiga de seguir* dans l'école lyrique péninsulaire)²⁹.

28. «Los cancioneros provenzales, elaborados en torno a 1240-50, responden también a la difusión de ese nuevo concepto escolástico de los textos y de los libros : a diferencia de los cancioneros previos en latín o los vulgares de época muy posterior, los primeros cancioneros en lengua vulgar del siglo XIII pretenden ser colecciones exhaustivas de todos los trovadores ordenadas por autor. En su concepción textual y en su elaboración material como códices, las *Cantigas* se sumergen de pleno en esa corriente abarcadora y de búsqueda del orden, de la que son modelo extremo» (Fernández Ordóñez I., 2011 : 10).

29. On doit rappeler que la poétique fragmentaire et anonyme *Arte de Trovar*, qui se transmet dans le codex 10991 de la BNP, est le seul traité médiéval contenant l'explication du *contrafactum*, aussi nommé *cantiga de seguir*. D'après l'explication, le *seguir* avait trois degrés : 1) l'emprunt de la mélodie (ce qui obligeait à reproduire la même structure métrique et accentuelle de la chanson-base); 2) l'emprunt de la musique, la charpente métrique et les rimes; 3) l'emprunt de la mélodie et la réutilisation des mots ou du sens du refrain ; d'après

Ainsi, les *CSM* empruntent souvent les mélodies des répertoires liturgiques mariaux, en latin et en roman, ainsi que de la tradition psalmodique (Rossell A., 2000 et 2007). Entre les chansons qui présentent une mélodie déjà existante, la critique a remarqué que la *CSM* 414 (*Como Deus é comprida Triidade*) semble être un *contrafactum* de la chanson 9 (*Pour conforter mon cuer et mon courage*) de Gautier de Coinci (Rossell A., 2007 : 1336). Mais les deux recueils ne partagent pas seulement cela, puisque l'on trouve aussi quelques matériaux mélodiques communs (que les œuvres ont pu arriver à partager indirectement et pas nécessairement comme résultat d'une influence directe de l'œuvre de Gautier sur les chansons Alphonsines). Ainsi, d'après G. Rossi et S. Disalvo (2009), il y aurait certaines coïncidences entre *Amours qui bien set en chanter* (3) et la *CSM* 91, entre *Efforcier m'estuet ma voiz* (7) et les *CSM* 83 et 108, entre *Pour conforter mon cuer et mon cor-rige* (9) et les *CSM* 234 et 73. Du Livre II des *MND*, entre *Pour la Pucele en chantant* (2) et les *CSM* 92 et 237; entre *Mere Dieu, Virge sene* (3) et les *CSM* 77 et 81³⁰.

Outre le texte et la musique, l'enluminure a aussi permis l'étude des deux recueils. Mais, dans le cas des *CSM* d'Alfonso X, il faut rappeler que l'adoption d'une source textuelle ne signifie pas sa totale et exclusive adaptation sur le plan visuel ou iconographique, de telle sorte que l'enluminure peut représenter une « variante visuelle ». D'ailleurs, cela pourrait être perçu comme un indice de l'organisation du travail dans le domaine de l'image, comme S. Parkinson et D. Jackson (2006) ont noté : la planification et les instructions de l'enluminure pourraient être plus attachées aux brouillons qu'aux textes définitifs.

En général, dans le domaine de l'enluminure, on a souvent remarqué que les *CSM* présentent des parallélismes avec la miniature française, même si on a aussi trouvé un important reflex de l'art méditerranéen (Domínguez A., 1973). D'après R. Sánchez Ameijeiras (2002), un marial français enluminé serait utilisé au *scriptorium* royal comme modèle pour la disposition générale de l'image des *Codex des Histoires*. Par rapport à l'œuvre de

l'auteur du traité, il s'agissait de la manière de *maior mestria*, c'est-à-dire que c'était la plus difficile et avec laquelle le *trobador* montrait sa maîtrise artistique.

30. Sur la mélodie des *MND*, on peut consulter l'étude J. Challey (1959) et sur la musique des *CSM*, les travaux de J. Ribera (1922) et H. Anglès (1943-1964).

Gautier, qui a eu une riche tradition d'illumination en la seconde moitié du XIII^e siècle, elle a remarqué les concomitances entre les *Codex des Histoires* et une série de manuscrits des *Miracles de Notre Dame*³¹ : Le manuscrit de Saint-Petersbourg, **R**, se trouve déposé dans la Bibliothèque Nationale de Russie (Ms. Fr.F.V.XIV.009) ; il semble avoir quelques affinités avec les *CSM* en ce qui concerne à l'organisation du texte et des images³². Les deux autres manuscrits des *MND* qui, d'après la Prof. Sánchez Ameijeiras, ont pu être confectionnés dans le même *scriptorium* sont le manuscrit **N** de la Bibliothèque Nationale de France (fr. 25532)³³, et le codex **L** de la Bibliothèque Nationale de France (fr. 22928)³⁴.

31. « O códice máis antigo da serie (San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia, Ms Fr.F.V.XIV.009), que tamén é o máis antigo e completo dos máis de oitenta manuscritos nos que se transmitiu o texto, foi atribuído, en razón do seu estilo, a un *scriptorium* picardo e datado na década dos sesenta do século trece. Do mesmo obradoiro debeu saír outro códice moi semellante e contemporáneo (Paris, Bibl. Nat., Ms fr. 25532), mentres un terceiro, (Paris, Bibl. Nat., Ms fr. 22928), que é case unha copia literal do primeiro, é sen dúbida máis tardío, xa de finais de século » (Sánchez Ameijeiras R., 2002 : 262-265).

32. « C'est un manuscrit de format moyen, sur parchemin, de 277 sur 187 millimètres. Il se compose actuellement de 285 feuillets divisés en deux colonnes de 42 lignes chacune. L'écriture, qui est la même dans tout le manuscrit, est du XIII^e siècle. Il y a de fort belles miniatures au début de chaque miracle. La musique a été notée sous toutes les chansons, excepté sous celle du fol. 258r (chanson 48), où la place laissée blanche n'a pas été remplie. La reliure est du siècle dernier, en velours mauve, sans ornements ni armoiries » (Ducrot-Granderye A. P., 1932 : 72 ; on peut consulter la description complète du codex **R** dans les pages 72-74, 228-242).

33. « C'est un manuscrit de format moyen, sur parchemin, de 250 sur 180 millimètres. Il se compose de 336 feuillets, plus 3 feuillets de papier préliminaires, et un final. Il est écrit, d'une main du XIII^e siècle, sur deux colonnes de 40 lignes chacune. Il porte des lettres rouges filigranées bleu, et *vice versa*, une petite miniature ou une lettre historiée au début de chaque miracle. Reliure en parchemin brun granité » (Ducrot-Granderye A. P., 1932 : 68 ; et les pages 68-70 pour la description complète de **N**).

34. « Ce beau manuscrit est de format moyen, sur parchemin, de 273 sur 195 millimètres. Il se compose de 325 feuillets, plus 1 feuillet préliminaire en papier. Il a été écrit au XIV^e siècle, sur 2 colonnes de 34 lignes chacune. La première colonne est séparée de la seconde par une ligne de 34 points noirs, et pour y faire pendant, on a, tout le long de la seconde colonne de chaque page, répété la lettre finale de chaque vers. C'est le seul de nos manuscrits qui puisse, par le soin de l'exécution et les charmantes petites miniature qui l'ornent, se comparer avec le manuscrit de Soisson. Ces miniatures forment de petits cadres, divisés en deux, trois, généralement quatre compartiments qui retracent les différents épisodes du miracle, d'un trait fin, sous des couleurs vives où domine l'or. Il y a, dans le cours des miracles, de nombreuses lettres

Malgré les concomitances remarquées entre la matière textuelle et musicale, ainsi que les coïncidences au niveaux de l'image, il n'y a aucun indice sur la présence d'un manuscrit de l'œuvre de Gautier dans la bibliothèque royale ou dans la documentation officielle de l'époque. P. K. Klein (1981 : 176) a considéré qu'un manuscrit des *MND* a été offert à Alfonso par son cousin, Luis IX, le roi le plus aimé du christianisme à l'époque. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une certitude documentée, même s'il y a eu un échange et donation de manuscrits entre les deux rois, certains de grande valeur, comme la célèbre *Bible de Saint Louis* qu'Alfonso a cité dans son testament. Les rapports entre Alfonso X et Louis IX sont allés plus loin quand ils ont décidé de marier leurs descendants afin de réunir les deux Couronnes : d'abord, ils avaient planifié le mariage entre Louis de France et Berenguela de Castille (mais cette union n'a jamais eu lieu à cause de la mort du prince français en 1255, à l'âge de 16 ans). Plus tard, a eu lieu le mariage de Blanche de France et Fernando de la Cerda, dont les épousailles ont été célébrées en 1269 (une alliance assez brève, car Fernando est mort en 1275 et Blanche est retournée à la cour française ; mais, en tout cas, la volonté politique de l'union, le mariage et la permanence de Blanche de France en Castille auraient été voies pour la circulation d'idées, de tendances et de manuscrits).

D'ailleurs, d'accord avec A. Stones (2006 : 90), cette alliance pourrait expliquer la présence de certains détails iconographiques sur deux enluminures d'un apographe des *MND* : le manuscrit FR. 22928 (**L**) de la Bibliothèque Nationale de France. Ainsi, on peut voir des motifs héraldiques qui représentent les deux familles, le château et la fleur de lys³⁵, sur deux emplacements remarquables ; son apparition ne nous semble pas hasar-

majuscules d'or, encadrées de bleu et de pourpre, filigranés de blanc. Au fol. 1v^o, une miniature couvrant toute la page représente la généalogie de la Vierge. Reliure en maroquin noir, au chiffre de Guyon de Sardière » (Ducrot-Granderye A. P., 1932 : 63 ; pages 63-66 pour la description complète de **L**).

35. « Of note in MS L is the use of the heraldic motifs of *castle or on gules* and *fleur de lis or on azur*, found on the genealogy pages and also, in gold on gold, on the background of the Archbishop Ildefonsus miniature, I Mir 11 (fol. 57r). Quite what they mean is not clear –perhaps they are an allusion, albeit very discrete, to the marriage of Blanche de France, daughter of Louis IX, and Ferdinand de la Cerda, Infant of Castile, in 1269 ; at Ferdinand's death in 1275, Blanche returned to Paris » (Stones A., 2006 : 90).

deuse. La première fois que l'on les trouve est sur le fond de l'enluminure de généalogie de la Vierge œuvrant le recueil ; la seconde fois, dans le f. 57v, sur le fond en or de l'image illustrant *D'un archevesque qui fu a Tholete*, qui est l'un des récits les plus répandus de l'Occident et étroitement attaché à la cour castillane³⁶. Cependant, vue la date de l'alliance (1269), la mort de Fernando (1275) et l'époque de confection du codex³⁷, A. Stones conclut : « these dates would seem too early for this manuscript, and the heraldic references too oblique to be significant marks of ownership ; but they may have been copied from an earlier version that was made for Blanche, or for someone in her entourage » (Stones A., 2006 : 90).

En conclusion, l'hypothèse permet de considérer une voie d'entrée (et peut-être d'aller et retour) pour un manuscrit complet et enluminé des *MND*. Néanmoins, la première étape du projet des *CSM* (c'est-à-dire, la collection de 100 compositions) devait déjà être très avancée vers 1269. L'arrivée à Castille d'un codex illustré des *MND* en 1269 semble trop tardive pour avoir eu de l'influence sur les *CSM* au niveau textuel (puisque les miracles communs aux deux recueils se présentent depuis la première collection). En outre, ce premier « étage » du projet marial d'Alfonso se concrétise en l'apographe **To**, codex qui ne présente pas d'enluminure ; en revanche, c'est par rapport aux images que les historiens de l'art ont remarqué quelques ressemblances entre les *Codex des Histoires* et les trois manuscrits illuminés des *MND*, **R**, **N** et **L**.

Ils restent encore plusieurs questions sans réponse définitive. En quelque sorte, l'analyse plus détaillée de la tradition textuelle, musicale et des enluminures des manuscrits des *Miracles de Notre*

Dame, ainsi que leur histoire et leur circulation, pourrait aider à éclaircir certaines questions sur la réception de l'œuvre de Gautier dans la Péninsule Ibérique. D'ailleurs, une connaissance plus concrète du développement du projet marial d'Alfonso X (on rappellera que, d'après S. Parkinson et D. Jackson (2006), il ne s'agissait pas d'une simple adoption et *translatio* des sources, mais un travail très complexe de collection, composition et compilation) pourra favoriser une vision plus exacte des rapports entre les *Cantigas* et ses sources textuelles, iconographiques et musicales.

Bibliographie

Alvar Carlos (2006), «De epistolae y quaestiones en la corte poética de Alfonso X», in Beltrán Vincenc, Simó Meritxell, Roig Elena (eds.), *Trobadors a la Península Ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Barcelona, Abadia de Montserrat : 13-27.

Anglès Higiní (1943-1964), *La música de las "Cantigas de Santa María" del Rey Alfonso X, el Sabio. Facsímil, transcripción y estudio crítico*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central.

Barthes Roland (1984), « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil : 61-67.

Beaussart François-Jérôme (2005), «La littérature mariale au Moyen Âge», in Béthouart Bruno, Lottin Alain (Eds.), *La dévotion mariale de l'an mil à nos jours*, Arras, Artois Presses Université : 301-312.

Benoit Jean Louis (2012), *Le Gracial d'Adar. Miracles de la Vierge*, Turnhout, Brepols.

Bertolucci Pizzorusso Valeria (1966), «La supplica de Giraut de Riquier e la resposta di Alonfoso X de Castaglia», *Studi Mediolatini et Volgari*, 14 : 9-135.

Bertolucci Pizzorusso Valeria (1990), «Cantigas de Santa María», in Lanciani Giulia, Tavani Giuseppe (Coords.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho : 142-146.

Brea Mercedes (1993), « Milagros prodigiosos y hechos maravillosos en las *Cantigas de Santa Maria* », *Revista de Literatura Medieval V* : 47-61.

Brea Mercedes, Fidalgo Elvira (2000), «Hacia una tipología del milagro literario», *Crisol 4* : 111-133.

36. En effet, ce miracle arrivé au archevêque de Toledo est aussi inclus dans les *CSM*, plus concrètement il s'agit du premier récit miraculeux de la collection présentant « d'entrée de jeu le caractère « national » du roi en évoquant son saint patron, auteur d'une vie de la Vierge au VII^e siècle, qui est aussi le patron de l'Espagne, dans la ville royale de Tolède, première « capitale » de la Reconquista » (Le Goff J., 1990 : 390-391). En outre, le roi Recesvinto prend parti dans ce miracle, de telle sorte que « le manuscrit a trouvé un rôle à donner au roi dans ce miracle « national » et la continuité est établie entre Alphonse X et les rois wisigothiques » (Le Goff J., 1990 : 391).

37. D'après A. P. Ducrot-Granderye (1932 : 63), il serait du XIV^e siècle ; d'après R. Sánchez Ameijeiras (2002 : 265), de la fin du XIII^e siècle ; d'après A. Stones (2006 : 90), la partie finale dédiée aux textes de Saint Jérôme est plus récente que le corps principal du manuscrit, peut-être datable vers 1300.

- Bozoky Edina (2010), *Le Moyen Âge miraculeux*, Paris, Riveneuve.
- Challey Jacques (1959), *Les chansons à la Vierge de Gautier de Coinci*, Paris, Heugel.
- Corral Esther (2012), « La tradición del *partimen* gallego-portugués y la lírica románica », *Revista de Literatura Medieval XXIV* : 41-62.
- Cueto Leopoldo Augusto de, Marqués de Valmar (Ed.) (1989), Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, Madrid, Real Academia Española (éd. fac. 1990).
- Díaz de Bustamante José M. (1990), « Traducções », in Lanciani Giulia, Tavani Giuseppe (Coords.) *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho : 632-634.
- Domínguez Ana (1973), « Filiación estilística de la miniatura alfonsí », *Actas del 23 Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, Universidad de Granada : II, 345-358.
- Ducrot-Granderye Arlette P. (1932), *Etudes sur les miracles Notre Dame de Guatier de Coinci*, Helsinki.
- Duval Frédéric (2011), « Quels passés pour quel Moyen Âge? », in Galderisi Claudio, Agrigoroaei Vladimir (Eds.), *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles). Étude et répertoire*, Turnhout, Brepols : I, pp. 47-92.
- Ebel Uda (1965), *Das altromanische Mirakel. Ursprung und Geschichte einer literarischen Gattung*, Heidelberg, Winter.
- Galderisi Claudio (2006), *Diégésis. Études sur la poétique des motifs narratifs au Moyen Âge : de la Vie des Pères aux lettres modernes*, Turnhout, Brepols.
- Galderisi Claudio (2011), « Silence et fantômes », in Galderisi Claudio, Agrigoroaei Vladimir (Eds.), *Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles). Étude et répertoire*, Turnhout, Brepols : I, 433-457.
- Fernández Laura (2008-2009), « Cantigas de Santa María : Fortuna de sus manuscritos », *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes VI* : 323-348.
- Fernández Laura (2011), « 'Este livro, com' achei, fez á onr' e á loor da Virgen Santa María'. El proyecto de las Cantigas de Santa María en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones », *Las Cantigas de Santa María, el Códice Rico, Ms. T-I-1*, Madrid, Testimonio Editorial, Patrimonio Nacional, 3 vol. : III, 43-78.
- Fernández Ordóñez Inés (2011), « Prólogo », *Las Cantigas de Santa María, el Códice Rico, Ms. T-I-1*, Madrid, Testimonio Editorial, Patrimonio Nacional, 3 vol. : II, 7-15.
- Ferreira Manuel Pedro (1994), « The Stemma of the Marian Cantigas : Philological and Musical Evidence », *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria 6* : 58-98.
- Fidalgo Elvira (2002), *As Cantigas de Santa Maria*, Vigo, Xerais.
- Flory David A. (1996), « The Social Uses of Religious Literature : Challenging Authority in the Thirteenth-Century Marian Miracle Tale », *Essays Medieval Studies 13* : 61-69.
- Foucault Michel (1969), « Qu'est ce qu'un auteur? », *Bulletin de la Société française de Philosophie 63/3* : 73-104 [*Dits et écrits*, Paris, Galimard, 2001, 817-849].
- Gambero Luigi (1988), « Culto », *Nuevo Diccionario de Mariología*, Madrid, Paulinas : 534-554.
- Gingras Francis (2008), « Les miracles de Notre-Dame dans la typologie des genres narratifs des XII^e et XIII^e siècles », in Lepage Yvan G., Milat Christian (Eds.), *Por s'onor croistre. Mélanges de langue et de littératures médiévales offerts à Pierre Kunstmann*, Ottawa, David : 47-62.
- Haines John (2009), « A Sight-Reading Vielle Player from the Thirteenth Century », in Epp Maureen, Power Brien E. (Eds.), *The Sounds and Sights of Performance in Early Music : Essays in Honour of Timothy J. McGee*, Farnham, Ashgate : 13-26.
- Ibáñez Rodríguez Miguel (1997-1998), « « Le Gracial » de Adgar y los « Milagros de Nuestra Señora » de Gonzalo de Berceo. Estudio comparativo », *Cuadernos de Investigación Filológica 23-24* : 163-183.
- Klein Peter K. (1981), « Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons' des Weisen von Kastilien und Leon (1252-1284): die Illustration der Cantigas », *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Giessen, Anabas : 169-212.
- Koenig Frederik (Ed.) (1955-1970), *Gautier de Coinci, Les miracles de Notre Dame*, Genève, Droz, 4 vols.

- Kunstmann Pierre (1981), *Vierge et Merveille*, Paris, UGE.
- Kunstmann Pierre (Ed.) (1982), Adgar, *Le Gracial*, Ottawa, University of Ottawa.
- Le Goff Jacques (1985), « Le merveilleux dans l'Occident médiéval », *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard : 17-39.
- Le Goff Jacques (1990), « Le roi, la Vierge et les images : le manuscrit des Cantigas de Santa Maria d'Alphonse X de Castille », De Clerck Paul, Palazzo Eric (Eds.), *Rituels : mélanges offerts au Père Gy*, Paris, Le Cerf : 385-392.
- Le Goff Jacques (1994), « Pourquoi le XIII^e siècle a-t-il été plus particulièrement un siècle d'encyclopédisme ? », in Picone Michelangelo (Ed.), *L'enciclopedia medievale*, Ravenna, Longo Editore : 27-40.
- Llinares-Garnier Annette (2004), « Écrire selon Gauthier de Coinci », *Le Moyen Age* CX : 513-537.
- Martínez H. Salvador (2003), *Alfonso X, el Sabio : Una Biografía*, Madrid, Ediciones Polifemo.
- Marullo Teresa (1934), « Osservazioni sulle *Cantigas* di Alfonso X e sui *Miracles* di Gautier de Coinci », *Archivum Romanicum* 18 : 495-540.
- Maurin C. Antoine (1977), *Littérature Mariale. Les Saluts d'Amour. Les Troubadours de Notre-Dame*, Genève, Slatkine, 2t.
- Mettmann Walter (Ed.) (1986-1988-1989), Alfonso X, *Cantigas de Santa Maria*, Madrid, Castalia, 3 vols.
- Mettmann Walter (1987), « Algunas observaciones sobre la génesis de la colección de las Cantigas de Santa María y sobre el problema del autor », in Katz Israel, Keller John, Armistead Samuel, Snow Joseph (Eds.), *Procedente do Simposio Internacional Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) en conmemoracion do 700 aniversario, Nova York, 19-21 de Novembro de 1981*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies : 355-366.
- Mettmann Walter (1990), « Os *Miracles* de Gautier de Coinci como fonte das cantigas de Santa Maria », in Curto Diogo Ramada (Ed.), *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel : 79-84.
- Miranda Lidia Raquel (2011), « Sentido y alcances de la descripción del Paraíso en la Introducción de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo », *Mirabilia* 12 : 20-37.
- Montoya Jesús (1979-1980), « Los prólogos de Gautier de Coinci », *Estudios románicos* 2 : 9-76.
- Montoya Jesús (1981), *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media (El milagro literario)*, Granada, Universidad de Granada.
- Montoya Jesús, Isabel de Riquer (1991), *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, UNED.
- Mussafia Adolfo (1886-1898), « Studien zu mittelalterlichen Marienlegenden », *Sitzungsberichte der Philosophisch historischen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, Viena.
- Paredes Juan (Ed.) (2010), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*. [Verba. Anuario Galego de Filología. Anexo 66], Santiago de Compostela, Universidade, Servizo de publicacións e Intercambio Científico.
- Parkinson Stephen (Dir.) (2005-), *Cantigas de Santa Maria* database, <http://csm.mml.ox.ac.uk>.
- Parkinson Stephen (1988), « The First Reorganisation of the *Cantigas de Santa Maria* », *Bulletin of Cantigueiros de Santa María* 1/2 : 91-97.
- Parkinson Stephen (2000), « Layout in the Códices Ricos of the *Cantigas de Santa Maria* », *Hispanic Research Journal* 1/3 : 243-274.
- Parkinson Stephen, Jackson Deirdre (2006), « Collection, composition, and compilation in the *Cantigas de Santa Maria* », *Portuguese Studies* 22 : 159-172.
- Parkinson Stephen, Barnett David (-), « Gautier de Coinci's *Miracles* and Alfonso's *Cantigas* : Revisiting Marullo ».
- Philippart Guy (1996), « Le récit miraculaire marial dans l'Occident médiéval », in Iogna-Prat Dominique, Palazzo Eric, Russo Daniel (Eds.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne : 563-590.
- Pinto-Mathieu Elisabeth (2009), *La Vie des Pères. Genèse de contes religieux du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion.
- Ribera Julián (1922), « La música de las Cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza », *Cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio*, Madrid, Real Academia Española de la Lengua (Ed.

- Facs. 1990 de la Real Academia Española de la Lengua : II, 1-156).
- Rossell Antoni (2000), « Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval », in Bagola Beatrice, Niederehe Hans-Josef (Eds.), *La lingüística española en la época de los descubrimientos. Actas del Coloquio en Honor del Profesor Hans-Josef Niederehe, Tréveris 16 a 17 de junio de 1997*, Hamburg, Buske : 149-156.
- Rossell, Antoni (2007), « La composición de las *Cantigas de Santa María* : modelos e imitaciones », in González Fernández Helena, Lama López María Xesús (Eds.), *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos. Mulleres en Galicia. Galicia e os outros pobos da Península. Barcelona, 28 ó 31 de maio de 2003*, Sada, Edicións do Castro : 1233-1243.
- Rossi German, Dissalvo Santiago (2009), « El trovador y la rosa : Huellas de las *chansons* marianas Gautier de Coinci en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X », *Medievalia* 41 : 42-59.
- Rupalio Georges (1996), « Introduction », in Iogna-Prat Dominique, Palazzo Eric, Russo Daniel (Eds.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne : 5-12.
- Sanchez Thomas Antonio (1779), *Coleccion de poesias castellanas anteriores al siglo XV. Preceden noticias para la vida del Primer Marques de Santillana : y la carta que escribió al Condestable de Portugal sobre el origen de nuestra poesia*, Madrid.
- Sánchez Ameijeiras Rocío (2002), « Imaxes e teoría da imaxe nas *Cantigas de Santa María* », *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Xerais : 245-330.
- Scarborough Connie L. (1999), « Autoría o autorías », Montoya Jesús, Domínguez Ana (Eds.), *El Scriptorium Alfonsí : de los libros de astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Madrid, Editorial Complutense : 331-337.
- Sigal Pierre-André (1985), *L'homme et le miracle dans la France médiévale*, Paris, Cerf.
- Signori Gabriela (1996), « La bienheureuse poly-sémie : miracles et pèlerinages à la Vierge et pouvoir thaumaturgique et modèles pastoraux (X^e-XII^e siècles) », Iogna-Prat Dominique, Palazzo Eric, Russo Daniel (eds.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne : 591-617.
- Snow Joseph (1979), « The Central Role of the Troubadour Person of Alfonso X in the *Cantigas de Santa María* », *Bulletin of Hispanic Studies* 56 : 305-316.
- Snow Joseph (1999), « Alfonso X y las *Cantigas* documento personal y poesía colectiva », Montoya Jesús, Domínguez Ana (Eds.), *El Scriptorium Alfonsí : de los libros de astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Madrid, Editorial Complutense : 159-172.
- Snow Joseph (2009), « El yo anónimo y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X », *Alcanate VI* : 309-322.
- Stones Alison (2006), « Notes on the artistic context of some Gautier de Coinci manuscripts », Krause Kathy M., Stones Alison (Eds.), *Gautier de Coinci. Miracles, music, and manuscripts*, Turnhout, Brepols : 65-98.
- Wilson Evelyn Faye (ed.) (1946), *The Stella Maris of John of Garland*, Cambridge – Massachusetts, Wellesley College – Medieval Academy of America.
- Zink Michel (2003), *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, PUF.
- Zink Michel (2006), *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, PUF.
- Zumthor Paul (1987), *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*, Paris, Le Seuil.

Working Papers : la liste

- Hervé Le Bras, Jean-Luc Racine & Michel Wieviorka, *National Debates on Race Statistics: towards an International Comparison*, FMSH-WP-2012-01, février 2012.
- Manuel Castells, *Ni dieu ni maître : les réseaux*, FMSH-WP-2012-02, février 2012.
- François Jullien, *L'écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité*, FMSH-WP-2012-03, février 2012.
- Itamar Rabinovich, *The Web of Relationship*, FMSH-WP-2012-04, février 2012.
- Bruno Maggi, *Interpréter l'agir : un défi théorique*, FMSH-WP-2012-05, février 2012.
- Pierre Salama, *Chine – Brésil : industrialisation et « désindustrialisation précoce »*, FMSH-WP-2012-06, mars 2012.
- Guilhem Fabre & Stéphane Grumbach, *The World upside down, China's R&D and innovation strategy*, FMSH-WP-2012-07, avril 2012.
- Joy Y. Zhang, *The De-nationalization and Re-nationalization of the Life Sciences in China: A Cosmopolitan Practicality?*, FMSH-WP-2012-08, avril 2012.
- John P. Sullivan, *From Drug Wars to Criminal Insurgency: Mexican Cartels, Criminal Enclaves and Criminal Insurgency in Mexico and Central America. Implications for Global Security*, FMSH-WP-2012-09, avril 2012.
- Marc Fleurbaey, *Economics is not what you think: A defense of the economic approach to taxation*, FMSH-WP-2012-10, may 2012.
- Marc Fleurbaey, *The Facets of Exploitation*, FMSH-WP-2012-11, may 2012.
- Jacques Sapir, *Pour l'Euro, l'heure du bilan a sonné : Quinze leçons et six conclusions*, FMSH-WP-2012-12, juin 2012.
- Rodolphe De Koninck & Jean-François Rousseau, *Pourquoi et jusqu'où la fuite en avant des agricultures sud-est asiatiques ?*, FMSH-WP-2012-13, juin 2012.
- Jacques Sapir, *Inflation monétaire ou inflation structurelle ? Un modèle hétérodoxe bi-sectoriel*, FMSH-WP-2012-14, juin 2012.
- Franson Manjali, *The 'Social' and the 'Cognitive' in Language. A Reading of Saussure, and Beyond*, FMSH-WP-2012-15, July 2012.
- Michel Wieviorka, *Du concept de sujet à celui de subjectivation/dé-subjectivation*, FMSH-WP-2012-16, juillet 2012.
- Nancy Fraser, *Feminism, Capitalism, and the Cunning of History: An Introduction*, FMSH-WP-2012-17 August 2012.
- Nancy Fraser, *Can society be commodities all the way down? Polanyian reflections on capitalist crisis*, FMSH-WP-2012-18, August 2012.
- Marc Fleurbaey & Stéphane Zuber, *Climate policies deserve a negative discount rate*, FMSH-WP-2012-19, September 2012.
- Roger Waldinger, *La politique au-delà des frontières : la sociologie politique de l'émigration*, FMSH-WP-2012-20, September 2012.
- Antonio De Lauri, *Inaccessible Normative Pluralism and Human Rights in Afghanistan*, FMSH-WP-2012-21, September 2012.
- Dominique Méda, *Redéfinir le progrès à la lumière de la crise écologique*, FMSH-WP-2012-22, October 2012.
- Ibrahima Thioub, *Stigmates et mémoires de l'esclavage en Afrique de l'Ouest : le sang et la couleur de peau comme lignes de fracture*, FMSH-WP-2012-23, October 2012.
- Danièle Joly, *Race, ethnicity and religion: social actors and policies*, FMSH-WP-2012-24, November 2012.
- Dominique Méda, *Redefining Progress in Light of the Ecological Crisis*, FMSH-WP-2012-25, December 2012.
- Ulrich Beck & Daniel Levy, *Cosmopolitanized Nations: Reimagining Collectivity in World Risk Society*, FMSH-WP-2013-26, February 2013.
- Xavier Richet, *L'internationalisation des firmes chinoises : croissance, motivations, stratégies*, FMSH-WP-2013-27, February 2013.
- Alain Naze, *Le féminisme critique de Pasolini, avec un commentaire de Stefania Tarantino*, FMSH-WP-2013-28, February 2013.
- Thalia Magioglou, *What is the role of "Culture" for conceptualization in Political Psychology? Presentation of a dialogical model of lay thinking in two cultural contexts*, FMSH-WP-2013-29, March 2013.
- Byasdeb Dasgupta, *Some Aspects of External Dimensions of Indian Economy in the Age of Globalisation*, FMSH-WP-2013-30, April 2013.
- Ulrich Beck, *Risk, class, crisis, hazards and cosmopolitan solidarity/risk community – conceptual*

- and methodological clarifications, FMSH-WP-2013-31, avril 2013.
- Immanuel Wallerstein, *Tout se transforme. Vraiment tout ?*, FMSH-WP-2013-32, mai 2013.
- Christian Walter, *Les origines du modèle de marche au hasard en finance*, FMSH-WP-2013-33, juin 2013.
- Byasdeb Dasgupta, *Financialization, Labour Market Flexibility, Global Crisis and New Imperialism – A Marxist Perspective*, FMSH-WP-2013-34, juin 2013.
- Kiyomitsu Yui, *Climate Change in Visual Communication: From 'This is Not a Pipe' to 'This is Not Fukushima'*, FMSH-WP-2013-35, juin 2013.
- Gilles Lhuillier, *Minerais de guerre. Une nouvelle théorie de la mondialisation du droit*, FMSH-WP-2013-36, juillet 2013.
- David Tyfield, *The Coal Renaissance and Cosmopolitized Low-Carbon Societies*, FMSH-WP-2013-37, juillet 2013.
- Lotte Pelckmans, *Moving Memories of Slavery: how hierarchies travel among West African Migrants in Urban Contexts (Bamako, Paris)*, FMSH-WP-2013-38, juillet 2013.
- Amy Dahan, *Historic Overview of Climate Framing*, FMSH-WP-2013-39, août 2013.
- Rosa Rius Gatell & Stefania Tarantino, *Philosophie et genre: Réflexions et questions sur la production philosophique féminine en Europe du Sud au XX^e siècle (Espagne, Italie)*, FMSH-WP-2013-40, août 2013.
- Angela Axworthy *The ontological status of geometrical objects in the commentary on the Elements of Euclid of Jacques Peletier du Mans (1517-1582)*, FMSH-WP-2013-41, août 2013.
- Pierre Salama, *Les économies émergentes, le plongeon ?*, FMSH-WP-2013-42, août 2013.
- Alexis Nuselovici (Nous), *L'exil comme expérience*, FMSH-WP-2013-43, septembre 2013.
- Alexis Nuselovici (Nous), *Exilience : condition et conscience*, FMSH-WP-2013-44, septembre 2013.
- Alexis Nuselovici (Nous), *Exil et post-exil*, FMSH-WP-2013-45, septembre 2013.
- Alexandra Galitzine-Loumpet, *Pour une typologie des objets de l'exil*, FMSH-WP-2013-46, septembre 2013.
- Hosham Dawod, *Les réactions irakiennes à la crise syrienne*, FMSH-WP-2013-47, septembre 2013.
- Gianluca Manzo, *Understanding the Marriage Effect: Changes in Criminal Offending Around the Time of Marriage*, FMSH-WP-2013-48, GeWoP-1, octobre 2013.
- Torkild Hovde Lyngstad & Torbjørn Skarðhamar, *Understanding the Marriage Effect: Changes in Criminal Offending Around the Time of Marriage*, FMSH-WP-2013-49, GeWoP-2, octobre 2013.
- Gunn Elisabeth Birkelund & Yannick Lemel, *Lifestyles and Social Stratification: An Explorative Study of France and Norway*, FMSH-WP-2013-50, GeWoP-3, octobre 2013.
- Franck Varenne, *Chains of Reference in Computer Simulations*, FMSH-WP-2013-51, GeWoP-4, octobre 2013.
- Olivier Galland & Yannick Lemel, avec la collaboration d'Alexandra Frenod, *Comment expliquer la perception des inégalités en France ?*, FMSH-WP-2013-52, GeWoP-5, octobre 2013.
- Guilhem Fabre, *The Lion's share : What's behind China's economic slowdown*, FMSH-WP-2013-53, octobre 2013.
- Venni V. Krishna, *Changing Social Relations between Science and Society: Contemporary Challenges*, FMSH-WP-2013-54, novembre 2013.
- Isabelle Huault & Hélène Rainelli-Weiss, *Is transparency a value on OTC markets? Using displacement to escape categorization*, FMSH-WP-2014-55, janvier 2014.
- Dominique Somda, *Une humble aura. Les grandes femmes au sud de Madagascar*, FMSH-WP-2014-56, janvier 2014.
- Débora González Martínez, *Sur la translatio de miracles de la Vierge au Moyen Âge. Quelques notes sur les Cantigas de Santa Maria*, FMSH-WP-2014-57, janvier 2014.

Position Papers : la liste

Jean-François Sabouret, *Mars 2012 : Un an après Fukushima, le Japon entre catastrophes et résilience*, FMSH-PP-2012-01, mars 2012.

Ajay K. Mehra, *Public Security and the Indian State*, FMSH-PP-2012-02, mars 2012.

Timm Beichelt, *La nouvelle politique européenne de l'Allemagne : L'émergence de modèles de légitimité en concurrence ?*, FMSH-PP-2012-03, mars 2012.

Antonio Sérgio Alfredo Guimarães, *Race, colour, and skin colour in Brazil*, FMSH-PP-2012-04, july 2012.

Mitchell Cohen, *Verdi, Wagner, and Politics in Opera. Bicentennial Ruminations*, FMSH-PP-2012-05, may 2013.

Ingrid Brena, *Les soins médicaux portés aux patients âgés incapables de s'autogérer*, FMSH-PP-2013-06, avril 2013.

Samadia Sadouni, *Cosmopolitisme et prédication islamique transfrontalière : le cas de Maulana Abdul Aleem Siddiqui*, FMSH-PP-2013-08, septembre 2013.

Alexis Nuselovici (Nous), *Étudier l'exil*, FMSH-PP-2013-09, septembre 2013.