

ANNA LOBA

Université Adam Mickiewicz à Poznań

DE LA NONAIN ET D'UNE NONNE.
LECTURE COMPARÉE DES STRUCTURES SPATIALES
DANS LES MIRACLES

Abstract. Loba Anna, «*De la nonain*» et «*d'une nonne*». *Lecture comparée des structures spatiales dans les miracles* [*De la nonain and d'une nonne. Comparativ Reading of Space in miracles*]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXVIII: 2001, pp. 131-148, ISBN 83-232-1144-2, ISSN 0137-2475.

The paper is a comparison of the two narrative and dramatic medieval miracles. The texts come from different times, but they both, tell the same story – a miraculous intervention of the Virgin Mary on a life of a young nun. Written in the 14th century, the dramatic version is an adaptation of Gautier de Coincy narrative miracle. The author of the paper intends to seize the spatial transformations that occur between narrative “hypotexte” and dramatic “hypertexte”. Indirectly, this analysis evokes a question of rewriting in French medieval literature.

Le Moyen Age ne connaît pas les droits d'auteur. Les paroles circulent librement de bouche en bouche pour être plus tard copiées et remaniées, enfermées dans l'écriture conservant, comme le dit Paul Zumthor, «le souvenir mythifié d'une parole originelle, originale, issue d'une poitrine vivante, dans le souffle d'une gorge singulière»¹.

Si notre travail s'intéresse indirectement aux problèmes et au processus de la réécriture des textes, il se propose en premier lieu d'analyser les structures spatiales dans deux textes dont le deuxième est le fruit du travail de remaniement. Les dix *Miracles* de Gautier de Coincy ont donné l'impulsion à l'adaptation dramatique des *Miracles de Notre Dame par personnages*. Tous ces textes racontent ou mettent en scène les mêmes miracles accomplis par la Vierge Marie. Dans la littérature française du Moyen Age cette thématique tient une place importante car elle reflète non seulement le sentiment religieux mais aussi de multiples traits de la mentalité médiévale.

¹ *La Lettre et la voix. De la «littérature médiévale»*, Seuil, Paris 1987, p. 308.

Paul Zumthor a bien vu cette importance:

Nous en [*Miracles de Notre Dame par personnages*] possédons une quarantaine, de la seconde moitié du XIV^e siècle. De plusieurs d'entre eux, on connaît l'équivalent narratif, et il est possible d'étudier les moyens par lesquels a été produit le transfert d'une forme de discours à l'autre (...). Les auteurs possèdent des trucs de métier, assez simples et qui mériteraient d'être étudiés de près. Ainsi, ils conservent, en en rajeunissant le vocabulaire et la syntaxe, la quasi-totalité des discours directs du récit; à partir de ces éléments pour ainsi dire préfabriqués, les passages narratifs subissent une double mutation amplificatrice: sur le plan scénique, puisqu'il faut montrer ce qui était décrit; sur le plan linguistique, par l'instauration d'un dialogue. Il en résulte que la longueur totale du texte dramatique est sensiblement plus grande (trois, quatre fois ou davantage) que celle du texte narratif. Ces diverses opérations semblent pratiquées de façon systématique au sein d'un même texte; elles comportent un facteur situationnel: certaines suppressions, additions ou modifications par rapport au «récit-source», sont apparemment dictées par la nature du public et se ramènent globalement à des changements de ton, donc d'utilité scénique².

Un tel travail de comparaison, vu son envergure, n'a pas été encore entrepris. L'étude comparative des sources, des transformations narratives, dramatiques et stylistiques des miracles de Gautier de Coincy et des *Miracles par personnages* reste toujours à faire. Vu les dimensions d'une telle tâche, nous nous proposons un objectif beaucoup plus modeste³. Dans cet article, nous aimerions faire une lecture comparée de la représentation⁴ de l'espace dans le miracle narratif de Gautier de Coincy *De la nonain*⁵ et dans le miracle dramatique tiré des *Miracles de Notre Dame par personnages* du XIV^e siècle, celui *d'une nonne qui laissa son abbaie pour s'en aller avec un chevalier*⁶. Notre intention est donc de saisir la transformation de l'espace qui se produit entre l'hypotexte narratif et son hypertexte dramatique⁷.

Il s'agit d'un couple des textes qui relatent, chacun sous sa forme propre, les histoires identiques. En dehors des parties consacrées à cette histoire, l'espace des textes est créé par des fragments, souvent de longueur considérable que P. Zumthor

² *Essai de poésie médiévale*, Seuil, Paris 1972, p. 445.

³ *Les structures de l'espace* 1998 dans les *Miracles de Gautier de Coincy et dans les Miracles de Notre Dame par personnages*, Poznań.

⁴ Nous entendons le terme de représentation dans sa version classique utilisé en sémiotique qui soutient, comme le dit A. J. Greimas, «que le langage aurait pour fonction d'être à la place d'autre chose, de représenter une »réalité« autre». (A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1993, p. 315).

⁵ Le titre, la pagination et toutes les citations selon *Les Miracles de Notre Dame par Gautier de Coincy*, éd. V. F. Koenig, t. III, Droz, Genève 1966-1970, (Textes Littéraires Français), pp. 191-213.

⁶ La numérotation, l'incipit et les citations selon *Miracles de Notre Dame par personnages*, éd. G. Paris et U. Robert, t. I, Paris 1876, Firmin Didot, (Société des Anciens Textes Français), pp. 309-351 (*Cy commence un miracle de Notre Dame d'une nonne qui laissa son abbaie pour s'en aller avec un chevalier qui l'espousa, et depuis qu'ilz orent eu de biaux enfans, Notre Dame s'apparut a elle, dont elle retourna en s'abbaie et le chevalier se rendi moine*).

⁷ Je me sers des notions de G. Genette proposées dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, pp. 7-14.

(après G. Genette) a appelés les *paratextes*⁸, notamment les exordes et les conclusions, les commentaires et les sermons, les interludes chantés, les oraisons, etc. Comme, toutefois, l'examen de ces éléments demanderait une approche méthodologique différente, nous nous bornons à les évoquer rapidement au cours des analyses particulières.

Gautier de Coincy, *De la nonain*

Une religieuse s'éprend du neveu de l'abbesse de son couvent. La nuit où elle doit rejoindre son ami pour l'épouser elle passe devant la statue de la Sainte Vierge en s'inclinant avec dévotion comme d'habitude. Voulant quitter la chapelle pour continuer son chemin elle en voit l'issue barrée par la statue qui s'y est mise pour l'empêcher de sortir. La nonne rentre au dortoir. La nuit suivante tout se passe de la même façon. Mais la jeune fille jure de ne plus faire la gène devant l'*ymage* de Marie, et la troisième nuit elle passe sans la regarder. Celle-ci ne quitte pas sa place, et la nonne est emmenée par son futur époux. Longtemps après, une nuit, elle voit en rêve la Vierge qui lui reproche en termes vifs sa conduite et lui ordonne de reprendre le voile sans tarder. Son mari est prêt à renoncer au monde lui aussi, et les deux époux prennent l'habit pour le reste de leur vie.

Le miracle se compose de 560 vers, mais l'histoire même n'en occupe que 407 (env. 73%). Le reste de l'espace textuel est occupé par ce que P. Zumthor appelle le paratexte. Tout d'abord c'est le titre général et imprécis qui n'annonce que le statut social de l'héroïne et passe sous silence la nature et la valorisation morale de son aventure ainsi que le rôle de son partenaire. Dans l'introduction (vv. 1-8) le narrateur annonce son intention de raconter «une merveille merveilleuse» en l'honneur de la Vierge. À l'intérieur, il introduit deux brefs commentaires (vv. 39-44 et 62-70) qui dénoncent l'usage courant dans les couvents dont les supérieurs y abritent les membres de leurs familles, tout comme l'abbesse du miracle. La conclusion est particulièrement développée (vv. 416-560, donc plus d'un quart du texte) et constitue un véritable sermon: il faut honorer la Sainte Vierge et s'incliner toujours devant son effigie comme l'héroïne de l'histoire, à l'encontre de la plupart des gens qui s'inclinent devant les riches et puissants et négligeant Dieu et sa Mère. Ensuite on n'a jamais le droit d'abandonner le couvent quelque dure que soit la vie monastique: de nouveau comme la nonne qui n'y a jamais repensé depuis. En somme, voici la morale tirée de l'*exemplum*.

L'histoire s'ouvre par la description rapide des protagonistes. Ils restent anonymes. Le narrateur ne révèle que leur statut social et degré de parenté. La présentation de l'abbesse, de la religieuse et du *damoisel* situe d'emblée ces personnages dans la perspective sociale verticale: tous les trois sont placés très haut dans la hiérarchie de l'univers où ils vivent.

La supérieure, autoritaire et puissante, de haute naissance, est considérée comme une *haute fame* (v. 31) à qui toutes les religieuses sont entièrement soumises. Ensuite, le narrateur mentionne l'origine noble du personnage principal, jeune religieuse dont

⁸ V. *La Mesure du monde*, Seuil, Paris 1993, pp. 366-367.

il souligne la sagesse, la beauté physique et spirituelle ainsi que la piété mariale (*Pucele estoit de haut linage / De grant sens et de grant biauté / Ne cuit qu'en une royauté / Eüst plus bele damoysele*, vv. 14-17). L'éloge de son dévouement à Dieu complète ce portrait. Gautier de Coincy dit à ce propos qu'elle *eut enté / En Dieu son cuer et son corage* (vv. 12-13), en évoquant ainsi la symbolique scriptuaire de la greffe⁹. En dernier lieu, le narrateur présente le *damoiseil*, neveu de l'abbesse. C'est un jeune homme dont la naissance, les qualités masculines et les vertus chevaleresques et courtoises (vaillance, prouesse, gentillesse, beauté et noblesse) sont mises en valeur: *Un damoiseil vaillant et preu / Josne, envoisié, mignot et gent / Estrait et ne de haute gent* (vv. 46-48).

Le miracle est toutefois très pauvre en indices spatiaux, il se déroule dans deux endroits désignés uniquement par des noms communs qu'on aurait beau essayer de localiser dans un espace précis. Son action commence dans une abbaye où seulement la chapelle de Notre-Dame et le dortoir sont mis en relief. Après la fuite de la religieuse, l'histoire continue dans le *païs* (v. 83), domaine où le jeune homme emmène la religieuse. Le *païs* est aussi privé d'identité topographique et géographique, seul le lit (*Une nuit dormoit en son lit*, v. 259) et la richesse de la demeure est soulignée.

Parler de l'espace dans ce miracle, c'est parler avant tout de l'espace symbolique évoqué par la nature des lieux et des gestes. Car si l'enracinement des protagonistes dans ce monde-là reste indiscutable, (ils vivent dans un espace social élevé) le sens de leurs actions, si terrestre qu'il puisse parfois paraître, se place au-delà de la mesure commune du monde, il relève de l'ordre eschatologique, religieux. Les personnages vivent dans l'univers qui s'organise autour de l'opposition *dedans/dehors*, figurée par l'abbaye et le *païs*, dont la frontière est le seuil de la chapelle et, à la fois, dans celui qui est caractérisé par la dimension verticale: terre/ciel.

Le miracle commence par un conflit entre deux espaces, entre celui de la vie monastique (déterminée par la présence de l'abbesse et des religieuses) et celui de la vie laïque, courtoise, caractérisée par la présence des invités laïcs de l'abbesse.

L'espace intérieur, abbatial est désigné par la présence d'un grand nombre de religieuses (*Ou dames eut a grant plenté*, v. 11) et le cadre monastique. Toutefois la supérieure y héberge ses parents (*Laiens estoient a sejour / Tuit si parent et nuit et jor – / Chevalier, dames, escuier*, vv. 35-37) et cette pratique, condamnée d'avance par le narrateur, est à l'origine du drame. L'irruption dans un espace destiné à la prière et la méditation d'un élément étranger, incarné en particulier par le neveu de l'abbesse – personnage par excellence mondain et courtois (*Un damoiseil vaillant et preu, / Josne, envoisié, mignot et gent, / Estrait et ne de haute gent*, vv. 46-48) – crée un déséquilibre, éveille dans le cœur de l'héroïne le rêve d'un autre espace. d'un

⁹ Cf. Rm 11, 17 «(...) toi, olivier sauvage, tu as été greffé parmi les branches restantes de l'olivier pour avoir part avec elles à la richesse de la racine». L'action décrite dans Rm 11, 17-24 est l'inverse de l'opération normale de la greffe. C'est ainsi que l'on met en relief la dépendance vitale du greffon (croyant) de l'arbre étalon (Christ); cf. aussi J 15, 1-2.

pays lointain et fascinant¹⁰. La présence des laïcs qui menace l'unité de l'espace monastique, reste donc un élément perturbateur, maléfique, voire impur. Notons ici que la formule qui dénote la persistance du neveu: *Tant i ala et tant i vint* (v. 59) est utilisé ailleurs pour caractériser l'action du diable¹¹. Le narrateur exige la séparation de ces deux espaces, du fait que leur vocation est différente. L'opposition entre l'univers monastique et l'univers laïc et courtois sera poursuivie dans la suite du miracle par la mise en contraste de l'espace de l'abbaye et de celui du *païs*.

À l'intérieur de l'abbaye, deux endroits sont d'une importance particulière: la chapelle de Notre-Dame avec sa statue (lieu sacré dont le caractère est mis en relief par les activités pieuses auxquelles s'adonne la religieuse) et le dortoir. La description de la chapelle est très précise. On y retrouve deux portes: l'une sert à communiquer avec l'abbaye, l'autre (*l'uis* v. 105) mène à l'extérieur. Sur le passage, entre l'intérieur du couvent et le monde extérieur se trouve la statue de la Vierge se dressant sur un piédestal (*estal*, v. 106). La nonne, voulant quitter l'abbaye, est obligée de passer par la chapelle (*Droit par mi outre une chapele / De Nostre Dame estoit sa voie*, vv. 96-97; *Vers la chapele droit ala / Car n'i avoit nule autre voie*, vv. 150-151).

Au regard du lecteur ne devrait pas échapper le parallélisme spatial de l'abbaye et du *païs*. Leur symétrie fait opposer dortoir/lit conjugal et abbaye/demeure du chevalier. Chacun de ces lieux dispose d'un autre système de valeurs, d'un autre «programme narratif». Si l'abbaye reste un lieu sacré, le *dehors* est avant tout un espace profane.

Séduite par la courtoisie du *damoiseil*, la religieuse traverse le seuil de la chapelle pour se diriger vers le pays de son amant. C'est un endroit qui n'est pas déterminé du point de vue géographique, seule la richesse est indiquée comme sa qualité: *Une nuit terme li a mis / Qu'il l'en menra com vrais amis / En son país mout richement* (vv. 81-83); *En son país, ce dist li livres / Li damoisiaux l'en a menee* (vv. 238-238).

Le texte fait associer l'espace du *païs* au bonheur familial et chevaleresque: l'adoubement du *damoiseil*, le mariage avec l'ex-religieuse, l'heureuse vie du couple dont de beaux enfants sont le signe (*Chevaliers fut sanz demoree / Si l'espousa et prist a fame*, vv. 240-241; *Ou país n'eut dame tant bele / Tant acesmee ne tant cointe. / De son baron fu tant acointe / Qu'assez en eut de biaux enfans*, vv. 244-247). La beauté de cet espace, qui se laisse observer à travers la beauté de la femme et de ses

¹⁰ Cf. à ce propos P. Zumthor: «(...) l'ailleurs avait été pour tous l'espace neutre et pur, indistinct, imperméable au sentiment autant qu'au regard; là-bas quasi intemporel où, dans une brume diffuse de savoir, s'esquissent peut-être quelque Figure originelle, une tentation et un piège: le «pays inconnu» dont l'image brouillée obsède l'imagination médiévale, y suscite des légendes de navigations merveilleuses, de traversées vers l'Autre Monde, de Chasse infernale, d'errance périlleuse». (*La Mesure...*, p. 61).

¹¹ Cf. par exemple dans le miracle *Dou jovencel*: (le diable) *Le preudome tant taria / Que tout son cuer li varia / Tant li ala entor et vint* (vv. 31-33); et dans celui *De l'abeesse*: *Li dyables, qui seit maint tor / Tant li ala et vint entor* (vv. 23-24).

enfants, ne devrait pas nous échapper. Le souci esthétique ne fait-il pas une des grandes préoccupations de la courtoisie?¹²

Dans cet espace dont la qualification éthique et esthétique est importante se distingue un lieu particulier – la chambre des époux et leur lit. Le mot «chambre» n'intervient pas dans le texte, le lit est l'emblème de ce lieu (v. 259). L'espace du couple est celui du plaisir charnel (*Une nuit dormoit en son lit / Lez son baron par grand delit*, vv. 259-260). Il est contrasté avec l'espace monastique du dortoir, lieu de pureté et de silence¹³. Aux qualités que nous venons de mentionner s'ajoute encore la nature sexuelle de l'espace conjugal, contraire à toute élévation spirituelle¹⁴ (*Pres de lui l'estraint et embrace / Et en dormant l'acole et baise*, vv. 288-289).

Cependant l'écoulement du temps met à l'épreuve les qualités attribuées à l'espace courtois. L'une après l'autre, elles dépérissent: le bonheur terrestre vaut-il vraiment face au salut? la beauté humaine est-elle éternelle? la sexualité n'est-elle pas une pure perte? à cet égard la représentation du corps dans le miracle est révélatrice. La beauté de la religieuse et sa pureté (*Pucele estoit de haut linage / De grant sens et de grant biauté / Ne cuist qu'en une royauté / Eüst plus bele damoisele / S'ele ert de cors et de vis bele / Encor ert plus bele de cuer*, vv. 14-19) se sont transformées avec le temps en charogne (*ma charoigne*, v. 319; *Mes las de cors*, v. 329). Le contraste est donc frappant entre la permanence de la beauté de la Vierge et les charmes éphémères de la religieuse. L'espace de la mondanité, s'il n'est pas damné, relève quand même de l'univers profane. Par rapport à l'espace sacré il est celui de l'oubli (*Ensi son cloistre et Nostre Dame / Entroublia la damoisele*, vv. 243-244) et du sommeil¹⁵ (*Que dyables, qui ne dort mie / Trop longuement m'a endormie. / Sire,*

¹² Cf. à ce propos M. Zink: «La courtoisie est une conception à la fois de la vie et de l'amour. Elle exige la noblesse du cœur, sinon de la naissance, le désintéressement, la libéralité, la bonne éducation sous toutes les formes. Être courtois suppose de connaître les usages, de se conduire avec aisance et distinction dans le monde, d'être habile à l'exercice de la chasse et de la guerre, d'avoir l'esprit assez agile pour les raffinements de la conversation et de la poésie», (*La Littérature du Moyen Age*, PUF, Paris 1992, p. 103).

¹³ Le dortoir, endroit situé à l'intérieur de l'abbaye, est associé à la nuit, au silence. Notons la présence de l'épithète *coiement* (sans faire du bruit): *Quant vient la nuit de l'assamblee / Fors del dortoir s'en est emblee / Mout coiement la damoisele* (vv. 93-95); *Tout coiement s'est recoucie* (v. 166).

¹⁴ «En effet, si l'amour, l'amour dru, vif, qui vient du corps – non pas la charité – croît à l'intérieur du mariage, il pousse à l'excès de plaisir, et c'est péché. Mieux: lorsqu'on souille une chose sacrée en abusant, on est plus sévèrement puni que lorsque l'on commet les excès habituels. Et c'est plus grave chez une femme mariée que chez une autre. En effet, comme l'enseigne la loi de l'Église, celui qui aime sa femme avec trop d'ardeur est considéré coupable d'adultère». Telle est bien en effet la doctrine énoncée par saint Jérôme et, tout récemment, par Pierre Lombard: «L'oeuvre d'enfantement est permise dans le mariage, mais les voluptés à la manière des putains sont condamnés» (G. Duby, *Le Chevalier, la femme et le prêtre. Le mariage dans la France féodale*, Hachette, Paris 1981, p. 230). Cf. aussi J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII-XVIII w.*, PAX/Volumen, Warszawa 1994, pp. 305-316.

¹⁵ Dans l'Évangile, le sommeil est symbole de la mort et de l'assoupissement, cf. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Pax, Warszawa 1990, p. 235.

trop sommeille et trop dort / Qui onques ne pense a la mort / Sire, sire, c'en est la somme / Trop ai dormi de mortel somme, vv. 307-312). L'espace profane n'est pas un lieu de la mémoire, de l'anticipation, de l'espoir¹⁶, bref des valeurs propres à l'espace sacré.

Dans cette perspective, la scène de l'abandon du couvent est d'une importance capitale. Elle est riche en signes et significations. La nonne est obligée de passer par la chapelle pour sortir de l'abbaye. C'est derrière sa porte que le neveu de l'abbesse attend (trois fois) la nonne fugitive (*fors de la chappelle*, vv. 124-130; 195-215). Cependant le passage se montre une traversée difficile. Le seuil que constitue la chapelle séparant les deux univers (*Si tost com eut passé le suel / Ne retornast por cinc cens livres*, vv. 236-237) est chargé de signification profonde. Le *Dictionnaire des Symboles*¹⁷ considère d'emblée le seuil comme le lieu du passage entre le sacré et le profane. La religieuse avait déjà franchi ce seuil une fois, maintenant elle veut s'éloigner du sacré, elle rejette par ce geste la possibilité d'une alliance, d'un bonheur éternel. Néanmoins il est aussi difficile de vouloir quitter un lieu sacré que d'y entrer. Le passage se fait en trois temps, deux fois la route est barrée par la statue de la Vierge qui semble dire: «*Bele amie / Par ci ne passeras tu mie*» (vv. 161-162). Obéissante aux lois monacales, elle répète les gestes qui sont assignés à cet endroit sacré et qui, tout en y la rattachant, rendent impossible la rupture (*Quant elle vint devant l'autel / Et l'ymage refist autel / Com ele eut fait premierement. / Esbahie est mout durement / Quant emni l'uis revoit l'ymage / Qui li devee le passage / Ses bras estent devant son vis / Si qu'il li samble et est avis / Que dire doie: «Bele amie / Par ci ne passeras tu mie*», vv. 153-163). Ce n'est qu'à la troisième tentative qu'elle réussit après avoir renoncé aux gestes pieux et au tribut dû à la Sainte Vierge (*son treü et son passage*, v. 230).

Cette scène est mise en parallèle avec l'intervention de la Vierge dans l'espace de la chambre conjugale. Le motif du seuil réapparaît dans les paroles de Notre-Dame: *Je te clorai dou ciel les portes / Or sus! or sus! repren ton voile / Ta lampe estaint, n'i a point d'oile* (vv. 272-274). Les doutes se dissipent, la symbolique du seuil rejoint celle de la porte qui s'ouvre sur l'espace sacré du salut, de la rencontre avec le Christ, le vrai époux de la religieuse¹⁸. La *damoisele* quittant l'abbaye et choisissant l'espace courtois risquait donc la damnation¹⁹.

L'apparition de la Vierge au milieu de l'espace intime du couple produit un effet d'horreur sacrée (*Tot en dormant tranble et fremist, / Sue et tressaut, pleure et gemist*, vv. 279-280; (...) *en dormant se dolouse / Et des larmes le lit arouse / Qui li chient*

¹⁶ Sur le rôle de la mémoire dans la vie chrétienne cf. Saint Augustin, *Confessions*, Livres XI, XIV, cf. aussi les commentaires de E. Wolicka, *Pamięć i czas*, in: *Próby filozoficzne*, Znak, Kraków 1997, pp. 173-194.

¹⁷ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Laffont, Paris 1982, p. 880.

¹⁸ C'est une allusion à la «parabole des vierges sages et des vierges folles» (Mt 25, 1-13). Les cinq vierges dont les lampes s'étaient éteintes attendent devant la porte fermée de la salle des noces, tandis que l'époux leur répond «En vérité, je vous le déclare, je ne vous connais pas».

¹⁹ Cf. J. Delumeau, *Grzech...*, pp. 305-316.

aval la face, vv. 285-287; *Si tenrement pleure et souspire / Qu'en larmes va tout fondant*, vv. 295-296). La réaction symétrique a eu lieu à la première rencontre avec la Vierge (*Durement de ceste merveille la demoiselle s'esmerveille*, vv. 111-112; *Esbahie est mout durement*, v. 156)²⁰. Le repentir et la purification qui succèdent à la seconde apparition ne sont pas intervenus alors. L'apparition de la Vierge amène donc l'éclatement de l'espace conjugal, du *dehors*: la mortification du corps remplace les plaisirs de la chair qui ont provoqué un si vif mépris de Notre-Dame lors de sa seconde visite, et le retour à la vie monastique des époux équivaut à l'abandon du monde. Après le miracle, le mari découvre enfin la vraie beauté de son épouse qui est visiblement d'ordre spirituel. Le miracle amène donc la suppression de la division de l'espace en *dedans* et *dehors*, il le revalorise et l'oriente vers la dimension verticale transcendante. On peut remarquer aussi une nette supériorité de l'espace monastique sur l'espace courtois.

L'analyse de l'organisation spatiale du miracle devrait également tenir compte de l'association du seuil qui y occupe une place importante en tant que point qui sépare l'espace monastique de l'espace courtois, avec *l'ymage* de Notre-Dame. La statue est au centre, entre l'extérieur et l'intérieur. Cette effigie, entourée de respect et de vénération, est investie d'une force surnaturelle qui se manifeste lors de deux premières tentatives de l'abandon du couvent par la *damoisele* (*Mais l'ymage son estal wide / A l'uis s'en vient, plus n'i atent*, vv. 106-107 et *emmi l'uis revoit l'ymage*, v. 157).

Dans le contexte de l'espace de l'oubli et du sommeil, la statue amène la mémoire et la vigilance. Ce thème fait penser au débat, encore vivant au XIII^e siècle, sur la puissance surnaturelle des images²¹. Si *l'ymage* est susceptible de produire des miracles (rarement), sa première fonction est de rappeler la présence de l'univers invisible, (si elle n'est pas cette présence même comme croient les orthodoxes)²². Gautier de Coincy souligne l'importance des images la Vierge qui protègent contre l'action du diable²³.

²⁰ La tristesse, le désespoir, le trouble, l'inquiétude et même la colère sont accompagnées des larmes et des soupirs: *Triste, dolante, mate et morne / En dortoir repaire et retourne* (vv. 121-122); *Sovent pleure, sovent souspire / Ne seit que faire ne que dire / Ne puet reposer ne dormir* (vv. 167-169).

²¹ Cf. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 3, PAX, Warszawa 1995, pp. 43-45; cf. aussi E. Wolicka, *O pojęciu „imago” u św. Tomasza i św. Bonawentury*, in: op. cit., pp. 28-46.

²² M. -Ch. Pouchelle parle ainsi de la «position stratégique de l'image» dans le recueil des miracles de Gautier de Coincy: «Pour le chantre de Notre-dame, l'«image» n'a pas dégénéré en «imaginaire» (...). D'autre part, les «semblances» et les «figures» qui permettent de faire comprendre aux hommes les réalités spirituelles par analogie avec celles d'ici-bas ne sont pas considérées par Gautier comme des «images». Ce dernier terme, qui n'a jamais le sens de fiction, est exclusivement employé pour désigner les représentations plastiques de la Vierge, en deux ou trois dimensions (...). Quant à ces figurations, elles valent pleinement pour la personne divine. Notre-Dame est concrètement présente dans ses effigies» («Mots, fluides et vertiges: les fêtes orales de la mystique chez Gautier de Coincy», in *Annales ESC*, no 5, 1987, p. 1216).

²³ L'activité du diable se limite dans le texte à l'espace de l'abbaye. Le diable apparaît pour la première fois en rapport avec le neveu de l'abbesse. C'est lui qui provoque son amour pour la religieuse (*Si com dyables l'enflamma / Tant enlouvi, tant aama / De tout son cuer la damoisele*, vv. 49-51). C'est aussi le

L'organisation spatiale du miracle *De la nonain* se construit autour du schéma *dedans/dehors* qui se manifeste à travers l'abbaye et le *païs* qui en restent les deux lieux les plus importants. L'espace de l'abbaye auquel fut appelée la religieuse est comme un lieu de passage vers l'espace transcendant, lieu de la prière, abri qui protège contre l'agitation du monde et l'impureté. Le *païs* incarne le caractère éphémère de la vie, les valeurs courtoises passagères qui valent peu face à l'absolu. C'est aussi un espace de l'oubli et du sommeil, bercé par les fausses valeurs de la courtoisie et de la féodalité. Le miracle, l'apparition de la Vierge dans l'espace profane sauve la religieuse de la damnation et rétablit la vraie dimension spirituelle et verticale de la vie dont l'absence était à l'origine de l'éclatement spatial de l'abbaye.

*

Le miracle dramatique *D'une nonne qui laissa son abbaie pour s'en aller avec un chevalier qui l'espousa, et depuis qu'ilz orent eu de biaux enfans, Nostre Dame s'apparut a elle, dont elle retourna en s'abbaie et le chevalier se rendi moine* se compose de 1101 vers, ce qui n'est même pas le double du texte de 560 vers de Gautier, mais il est allongé par un sermon en prose de deux pages. À l'encontre du titre de Gautier, abrégé et parfaitement neutre, l'incipit présente d'emblée toute l'histoire ainsi que ses protagonistes. Le sermon n'exalte pas non plus les vertus de la vie monastique, mais, concentré autour du thème de l'Annonciation, est un éloge de la virginité. Deux interludes, quasi obligatoires, introduisent les entretiens de la Sainte Vierge avec les anges Michel et Gabriel et un rondel qu'ils chantent à Sa louange. Le texte est farci de citations latines, insérées dans le sermon et dans les prières des nonnes. La pièce se termine par le chant de l'hymne liturgique *Veni, Creator Spiritus*.

Comparé à son prototype narratif, le miracle, comme d'habitude, modifie et amplifie aussi bien l'histoire relatée. La scène de la séduction a lieu dans la chapelle: le chevalier observe la nonne en prière devant la statue de la Sainte Vierge, il s'approche, lui parle de son amour, lui offre un anneau et lui propose d'accomplir leur amour à l'endroit même (*Plaise vous cest anel a prendre / Que par fine amistié vous tens / Et qu'avec vous lui mais seans / Me puisse esbatre*, vv. 146-149). La nonne indignée refuse et le chasse de la chapelle. Le chevalier revient et finalement elle consent à accepter son amour sous la condition qu'il l'épouse. Elle promet de s'enfuir du couvent la nuit même.

Avant de partir la religieuse s'agenouille devant la statue, comme dans la version de Gautier mais en plus elle dit *Ave Maria*, fait ses adieux à la Sainte Vierge (*Dame, a Dieu! je m'en vois maishui / Plus ne vous vueil ore aourer*, vv. 360-361). La deuxième tentative de fuite semble avoir lieu la même nuit: la religieuse retourne au

diable qui fait naître ce sentiment chez la religieuse (*Jor et nuit tant souffla le fu / Que durement esprise fu*, vv. 91-92), se rejouit de son oubli du service de la Vierge et qui la tente pour qu'elle se décide à passer par la chapelle sans saluer la Vierge. Son action est présentée comme un assaut (*En tel maniere li dyables / Li sousduians, li decevables / Tente la pucele et assaut*, vv. 189-191).

dortoir (vv. 370-371), elle commence à douter de la réalité de sa vision, se croit victime d'une hallucination et revient à la chapelle encore une fois (*Je m'en revois sanz attendue*, v. 400). Pourtant lorsqu'il lui reproche de ne pas venir le rejoindre comme c'était convenu, le chevalier parle de deux nuits consécutives (*Par deux nuiz vouz ay attendue*, v. 482). Il répète la même chose plus tard, dans la conversation avec son écuyer (v. 553). Cette inconséquence est peut-être due à la lecture trop rapide du texte de Gautier.

C'est dans la chapelle, avant de revenir au dortoir, que la nonne exprime sa colère, son regret et sa douleur, tandis que chez Gautier le monologue intérieur a lieu dans le dortoir. L'entrevue de la nonne et du chevalier, après deux tentatives manquées, a lieu dans la chapelle, chez Gautier cet endroit reste indéterminé.

Le *païs* du chevalier est visualisé par deux maisons-châteaux: petit et grand. La première scène se passe dans la petite maison. On apprend grâce aux dialogues des personnages que l'ancienne religieuse est une grande dame [(...) *la grengneur / Dame qui soit ici entour*, vv. 674-675], soumise à son mari et lui obéissant en tout (*Mon treschier seigneur, je m'assens / A tout ce qui vous plaist a faire*, vv. 664-666). Le chevalier déclare aimer sa femme [(...) *je vous seray vraie amis / Si com je le vous ay promis / Jusqu'en la fin*, vv. 669-671]. On apprend qu'ils sont mariés depuis un certain temps et ont deux grands enfants (*Doulce amie, espousé avons / Et esté si lonc temps ensemble / Que deux enfans, si com me semble / Avez de moy qui sont ja grans*, vv. 653-655).

Les scènes suivantes ont lieu dans la grande maison. Le chevalier et sa femme arrivent dans une belle maison (*M'amie, vezci la meilleur / Maison que j'aie, sanz mentir*, vv. 698-699). L'écuyer les invite à se mettre à table. Le chevalier ordonne d'apporter le repas et de faire venir les ménétriers. à ce moment, un messenger arrive de la part du comte, son seigneur, pour le convoquer à la guerre contre le prince de Morée. Il doit partir sans attendre [(...) *et soir et main / Veuillez penser de chevauchier / Tant qu'a li soiez* vv. 757-760; (...) *mettez vous tost a voie* v. 767]. Le chevalier fait ses adieux à la dame et part aussitôt.

Au bout de dix ans, il revient de la guerre: sa femme l'attend. Ensuite les deux fils arrivent, sur l'ordre de la mère, se mettent à genoux devant leur père et le saluent [(...) *enfans, alez touz deux / A genouz devant vostre père; / Saluez le de haulte chiére*, vv. 800-802].

La scène de l'apparition de la Vierge dans la chambre conjugale suit de près le prototype, sauf que celle-ci est accompagnée par les deux anges Michel et Gabriel. La Vierge tance sévèrement l'ancienne nonne et l'appelle à résipiscence. Puis elle disparaît. La coupable se lamente, son époux se réveille; elle lui avoue ses remords et son désespoir et lui raconte sa triple tentative de fuite qu'il ignorait. Elle veut retourner dans le couvent d'où, elle a fui. Le chevalier approuve ce pieux dessein; lui-même se fera moine pour expier leur faute commune. Tous deux quittent aussitôt leur maison sans dire adieu à leurs enfants.

Après leur départ, les enfants se réveillent. Ils appellent leurs parents et les cherchent en vain. Le plus jeune pleure et se lamente, l'autre essaie de le consoler en lui donnant une noix (v. 1005). L'écuyer revient, il les calme (*Or torche tes yex* v. 1024) et propose de les emmener chez leur oncle.

Le chevalier reconduit sa femme dans son couvent, ils se repentent tous les deux et supplient l'abbesse d'accepter de nouveau la fugitive.

L'action de ce miracle se passe dans trois endroits qui sont l'abbaye et les deux maisons du chevalier: celles-ci correspondent à une seule demeure du modèle narratif et dans leur description nous trouvons plus de détails topographiques et géographiques. Le *païs* devient un vaste domaine qui se compose de deux résidences que le théâtre visualise. Si ces lieux ne portent pas toujours de noms, on retrouve dans les dialogues les indices qui permettent de les localiser dans une région précise. La deuxième maison se laisse situer dans la région de Normandie, la dame envoie l'écuyer dans une ferme à Loncval pour percevoir le revenu (vv. 816-821)²⁴. L'évocation du sanctuaire de Notre-Dame de Boulogne²⁵ (v. 260) pourrait aussi confirmer la localisation de l'action dans le Nord de la France. Ces lieux sont donc en net contraste avec les endroits abstraits, propres au miracle narratif, qui les situait partout et nulle part pour mieux dégager la dimension morale de l'espace.

Le miracle dramatique est aussi plus riche en personnages. Le *damoiseil* devient chevalier et il est toujours accompagné par son écuyer Perrotin. D'autres personnages n'ont pas de nom. On peut considérer l'abbesse et deux autres soeurs comme synecdoque de nombreuses religieuses du miracle narratif. La pièce essaie pourtant de les différencier: à côté de l'abbesse se tient la prieure (vv. 270; 608). Le théâtre représente aussi les enfants, une demoiselle au service de la dame et un messenger. La Vierge n'est plus une *ymage*, elle apparaît sur les tréteaux en *chair et en os* en compagnie des anges Michel et Gabriel.

En ce qui concerne la visualisation et la représentation de l'espace, les écarts par rapport à l'original de Gautier de Coincy sont assez nombreux: les scènes de la séduction ont lieu à la chapelle, la Vierge en personne et en compagnie des anges descendent du paradis pour barrer la porte à la religieuse, le domaine du chevalier est représenté sous forme de deux maisons dont la fonction est multiple – elles désignent la richesse, la prospérité, mais aussi l'écoulement du temps marqué par les séjours successifs.

L'espace théâtral du miracle se compose de quatre ensembles figuratifs²⁶:

²⁴ Deux localités de ce nom se trouvent en Normandie (Eure); cf. F. Bonnardot, *Miracles de Notre Dame par personnages*, t. VIII, Glossaire et Tables, p. 300.

²⁵ Il s'agit probablement de Boulogne-sur-Mer; cf. *ibid.* p. 278.

²⁶ Une reconstitution pleine et véridique de la mise en scène des *Miracles de Notre Dame par personnages* est d'autant plus difficile, voire même impossible, que les textes sont presque complètement dépourvus de didascalies. Ils contiennent pourtant un certain nombre d'indications permettant de reconstituer aujourd'hui, du moins partiellement, le mouvement et l'espace scéniques. Il s'agit notamment de la présence des indices spatiaux dans les paroles des personnages commentant leurs gestes. Pourtant si les indications dont nous disposons étaient parfaitement lisibles pour le metteur en scène médiéval, les

1. Ciel où doit séjourner la Vierge avec les anges Michel et Gabriel²⁷.
2. Abbaye dont l'espace embrasse la salle commune, le dortoir²⁸ et la chapelle, ainsi qu'une porte qui se ferme à clé²⁹.
3. Petite maison du chevalier³⁰.
4. Grande maison du chevalier³¹ pourvue de salle commune et de chambre avec un lit conjugal³².

L'espace de la représentation est aussi complété par le hors scène imaginaire qui en élargit l'univers: dès son arrivée dans la maison, le chevalier part combattre à côté de son prince, l'écuyer s'en va chercher le revenu dans les fermes du voisinage.

Le mouvement des protagonistes se fait dans deux directions vers l'abbaye et vers les maisons du chevalier, il se résume en l'opposition *dedans/dehors*. Les personnages se divisent en ceux qui se déplacent, qui transgressent ces deux espaces, comme la religieuse et le chevalier, et ceux qui sont immobiles: l'abbesse et la prieure qui se déplacent seulement dans le cadre de l'intérieur de l'abbaye.

C'est dans cet intérieur que commence l'action. L'abbaye est un seul ensemble figuratif. Son espace est ponctué par le mouvement qui se fait entre la salle commune, la chapelle, le dortoir et la chambre de l'abbesse. Les déplacements dans le couvent sont dus au rythme journalier de la vie monastique. La prière, le sermon, les repas (*alons diner*, v.468; *Tenez: ceste cuisse rungiez / De ce poucin*, vv. 532-533) et le sommeil (*Pensons d'en dortoir nous fichier*, v. 292) marquent la trajectoire monotone

tentatives des chercheurs contemporains ne sont que des suppositions. G. A. Runnalls et N. Wilkins dans leurs éditions des *Miracles de Nostre Dame par personnages* imaginent le décor sous forme des mansions représentant les intérieurs, parfois très complexes, pourvus de meubles et d'ustensiles. Ces mansions seraient occupées en alternance avec le champ général où s'effectuent tous les déplacements et qui constitue une sorte d'espace neutre symbolisant les endroits moins définis. Tout en suivant les suggestions des chercheurs contemporains concernant la mise en scène nous préférons remplacer le terme de «mansion» par un terme plus neutre d'«ensemble figuratif». Cf. B. Fai vre, *La piété et la fête (des origines à 1548)*, in: *Le Théâtre en France*, t. 1: *Du Moyen Age à 1789*, Colin, Paris 1988, p. 49.

²⁷ Venue dans la chapelle la Vierge dit aux anges: *My ange, un petit de demour / Ici endroit nous troi ferons. / Assez briément nous en irons / En paradis* (vv. 336-339).

²⁸ L'abbesse s'adresse aux religieuses: *Suer, il nous fault aler couchier / Pensons d'en dortoir nous fichier* (vv. 291-292). Après la première tentative de fuite, la nonne fugitive dit: (...) *il fault que je me voise / En mon dortoir* (vv. 370-371).

²⁹ La deuxième nonne: (...) *je vueil cest huis / Fermer, puis que sommes dedans* (vv. 296-297).

³⁰ Le chevalier à sa femme: *Je ne say se vous le savez, / Qu'encore demouré n'avez / Qu'en un de mes petiz hostieulx; / Mais je vous vueil mener ou mieulx / Que vous n'avez eu arez, / Et plus honnourée y serez / Cent mille temps* (vv. 657-663).

³¹ Le chevalier à sa femme: *M'amie, vezci la meilleur / Maison que j'aie, sanz mentir* (vv. 698-699).

³² La salle commune devait être meublée de tables (le chevalier à l'écuyer: *Va t'en devant nous, Perrotin, / D'aprestre l'ostel entremettre / Et de faire les tables mettre / Pour le diner*, vv. 682-685). La chambre semble être située à l'écart; le chevalier dit à sa femme: (...) *sachiez je vueil / Aler coucher* (vv. 812-813), elle lui répond: *De par Dieu soit, mon seigneur chier / Le lit est tout prest, Dieu mercy* (vv. 814-815) et après un bref entretien avec l'écuyer et la demoiselle, elle déclare: (...) *et je couchier m'en vois / Delez mon seigneur* (vv. 825-826).

du mouvement spatial de l'abbaye, perturbé par les grasses matinées³³ ou les visites de l'extérieur.

La chapelle (*ceste chapelle*, v. 348; *celle chappelle*, v. 393; *cuer*, v. 455) reste un endroit le plus fréquenté de l'abbaye. Sa fonction religieuse, sacrée est plus d'une fois confirmée par les offices (la récitation des heures, le sermon du prédicateur, les prières de la nonne devant la statue de Notre-Dame) et les gestes qu'exercent les personnages (*A mains jointes, a genouz nuz*, v. 352). La chapelle introduit donc à travers les pratiques religieuses une perspective verticale dans l'espace du miracle. Pourtant cette dimension est très fragile, elle est doublement menacée: d'abord par un certain désordre qui règne dans l'abbaye et ensuite par la présence des personnes étrangères à l'ordre monastique.

Aussi, par sa fonction du passage entre le *dedans* et le *dehors*, la chapelle abbatiale garde une signification fondamentale dans l'organisation spatiale du miracle. Sa porte sépare l'espace monastique, celui du repli et de la veille du reste du monde.

L'arrivée du dehors du chevalier perturbe cet espace voué au culte. Épris de la religieuse, le jeune homme, sans aucune gêne, mène son jeu séducteur à l'intérieur de la chapelle (*Plaise vous cest anel a prendre / Que par fine amistié vous tens / Et qu'avec vous hui mais seans / Me puisse esbatre*, vv. 146-149). Le langage courtois (*tresdoulce amie*, v. 137, *belle, plaine de savoir*, v. 144, *cuer doulx*, v. 154, *gent corps courtois*, v. 198), irrévérencieux à l'égard du lieu saint, est d'abord une manifestation de l'espace social profane. Ensuite sa démarche audacieuse, sa conduite et ses paroles relèvent des comportements propres aux pratiques chevaleresques³⁴. La proposition du mariage introduit à l'intérieur de la chapelle les gestes et les symboles issus de l'univers féodal (*Dame, pour vostre bon renom / Garder, et je le vous promet / De ma main qu'en la vostre met / Trestoute nue*, vv. 228-231)³⁵. Le chevalier ré-

³³ La première nonne: *Ma dame, encore avons a dire / Noz heures, et le jour est hault. / Trop avons dormy: il nous fault / De ci lever*. L'abbesse: *Hau! Diex, je prenoie a resver / Esgardez comme il est haulte heure!* (vv. 449-453). Le réveil tardif des religieuses devait produire des effets comiques.

³⁴ N. Elias considère que les comportements sauvages des chevaliers sont un des éléments distinctifs du système féodal du X^e au XII^e siècle et qu'ils se manifesteront aussi plus tard en dépit de la civilité qui progresse: «Do powściągania afektów może zmusić rycerza co najwyżej niebezpieczeństwo, że może zostać pokonany fizycznie, zagrożenie ze strony przeciwnika mającego zdecydowaną nad nim przewagę, a więc bezpośredni przymus zewnętrzny. Poza tym afekty jego wyladowują się swobodnie, nie przytłumione, zarówno w pełnych grozy, jak i radosnych momentach życia. // To samo dotyczy jego instynktów. Jest on dziki, okrutny, skłonny do wybuchów i doraźnego zaspokajania swoich żądz. Może sobie być taki», (*Przemiany obyczajów w cywilizacji Zachodu*, PIW, Warszawa 1980, p. 338).

³⁵ «Placer ses mains dans celles d'autrui, c'est remettre sa liberté ou plutôt s'en désister en la lui confiant, c'est faire l'abandon de sa puissance. Citons à ce propos deux exemples: l'hommage féodal comporte l'**immixtio manuum**. Le vassal, le plus souvent, agenouillé, tête nue et privé d'arme, place ses mains dans celles de son suzerain, qui renferme les siennes sur celles de son partenaire. Il y a donc par ce rite de l'hommage une radiation de soi-même par le vassal et une acceptation par le seigneur. Les obligations qui en résultent sont réciproques. Nous retrouvons une disposition analogue pour la vierge et l'ordinand. Le rituel décrit la cérémonie par laquelle la vierge ou l'ordinand place ses mains jointes dans celles de l'évêque. Le sens donné ici corrobore les dernières paroles du Christ: **in manus tuas Domine, commendo spiritum meum**» (J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., p. 602).

pétant les gestes de la cérémonie de l'hommage, mais aussi ceux de la prise du voile, provoque une intrusion de l'espace féodal dans l'espace monastique. Les charmes de l'espace féodal (*Se vous faites ma voulenté / Je vous feray par verité / Bien riche dame*, vv. 155-157) auront un impact irrésistible sur la religieuse au point qu'elle se décidera à abandonner son couvent.

La scène de la séduction révèle les significations que porte l'opposition *dedans/dehors*, elle met en contraste non seulement l'espace monastique, sacré et l'espace profane, chevaleresque, elle va jusqu'à opposer l'univers ecclésiastique à l'univers féodal. Ce trait était absent du miracle narratif.

L'espace qui se trouve en dehors de l'abbaye reste par excellence un espace social féodal qu'on peut déduire des dépendances et des liens féodaux auxquels est soumis le chevalier. Après la fuite du couvent, il amène son épouse, en deux étapes, dans ses deux maisons (*Je ne say se vous le savez, / Qu'encore demouré n'avez / Qu'en un de mes petiz hostieulx*, vv. 657-659 et *M'amie, vezci la meilleur / Maison que j'aie, sanz mentir*, vv. 698-699), signe évident de la richesse et de l'étendue de son domaine chevaleresque³⁶. Aussitôt arrivé dans sa seconde demeure, il est convoqué par son seigneur à faire la guerre contre le prince de Morée. Malgré la fête (notons la présence des *jeugleurs*, v. 722) qui se tient au château, le départ est immédiat [(...) *et soir et main / Veuillez penser de chevauchier / Tant qu'a li soiez*, vv. 758-760; *mettez vous tost a voie*, v. 767].

Le miracle souligne aussi le caractère fortement masculin de l'espace du *dehors*. Les composants de cet univers viril de la féodalité, c'est la chevauchée, la guerre, la fête, et la sexualité. Quand le moment des choix définitifs viendra, le chevalier aura du mal à abandonner son domaine³⁷. La femme remplace le mari seulement pendant ses absences. Le miracle oppose l'univers féminin de l'abbaye à l'univers mâle de la féodalité.

L'intrusion de l'espace féodal dans l'ordre monastique, l'abandon du couvent amènent donc la rupture de l'ordre divin et introduisent le risque de la damnation pour la religieuse. Le miracle présente de façon très dramatique ce moment. Avant de partir la religieuse s'agenouille devant la statue en disant *Ave Maria* et elle fait ses adieux à Notre-Dame (*Dame, a Dieu! je m'en vois maishui: / Plus ne vous vueil*

³⁶ „Własność domonialna wielkich panów feudalnych nigdy prawie nie tworzy jednego zwartego kompleksu przestrzennego. Włości w różny sposób, przez podboje, sukcesje, darowizny lub zawierane związki małżeńskie, skupiały się stopniowo w jednym ręku. Są one przeważnie rozsiane w różnych okolicach terytorium i dlatego też nie jest już tak łatwo sprawować nad nimi kontrolę jak nad mniejszą posiadłością” (N. Elias, op. cit., p. 342).

³⁷ L'aménagement du lieu scénique reproduit ici parfaitement la structure d'un château féodal telle que la décrit G. Duby: «La disposition des lieux n'établit que celui du maître dans la permanence et la légitimité. À l'étage intermédiaire, celui de l'habitation, la salle unique (...) est ici cloisonnée. Au centre, isolée, formant comme le cœur, le noyau de tout l'organisme, comme une matrice propre aux fécondations, aux germinations, une chambre: »la grande chambre du sire et de son épouse, où ils couchent ensemble«. Un lit, un seul, où, la nuit, l'avenir de la lignée se fabrique. Le reste de la maisonnée, nombreuse, dort ailleurs, dans les recoins...» (*Le Chevalier...*, pp. 271-272).

ore aourer, vv. 360-361). Le fait que le passage est barré par la statue ne produit pas le même effet d'effroi sur la religieuse, comme sur l'héroïne de la première version. L'étonnement et le doute se sont substitués à l'expérience du sacré (*Mère Dieu, que peut ce ci estre? / Vostre ymage s'est venu mettre / Si droit au travers de cest huis / Que nullement passer ne puis*, vv. 363-366). La religieuse, distinguant ainsi entre la Sainte Vierge et son effigie, perçoit l'espace sacré de façon superficielle. Est-ce un signe des transformations de la mentalité religieuse au XIV^e siècle marquée par le rapport ambivalent au monde?³⁸ À la deuxième tentative, l'apparition de la Vierge dans l'espace même de la chapelle ne fait que mettre en colère la nonne, décidée désespérément de partir. La reprise du verbe *yssir*³⁹ souligne davantage le rêve de sortir, de quitter le couvent, de se trouver *dehors*. Insensible à la symbolique des lieux et des objets, la religieuse semble percevoir l'espace de façon très matérielle, la porte de la chapelle n'est pour elle qu'une porte comme les autres. Elle dit à la prieure: *Alons, dame, je vueil cest huis / Fermer, puis que sommes dedans / Afin que nul ame ceens / Ne puist entrer* (vv. 296-299).

L'intervention de la Vierge rappelle pourtant que la porte ne sépare pas uniquement le monde monastique du monde féodal, elle sépare également l'espace sacré du profane. Mais cette distinction passe inaperçue pour la religieuse insensible à la manifestation du sacré.

La vie en dehors du couvent est presque complètement profane, on ne mentionne aucune préoccupation religieuse de la part des époux. La dimension verticale de cette vie se traduit uniquement en termes féodaux des rapports de soumission féodale. La relation chevalier/écuyer marquée dès le début s'étend sur d'autres personnages: seigneur/chevalier, chevalier/ses enfants⁴⁰, dame/demoiselle. Les préoccupations militaires du mari et les soucis domestiques de l'épouse décident de la place de l'un et de l'autre dans la structure sociale.

Néanmoins, tout comme l'arrivée du chevalier à l'abbaye avait provoqué un éclatement de l'ordre dans l'espace monastique, l'apparition de la Vierge dans la chambre conjugale est la cause du bouleversement de l'espace féodal. Elle a pour but de rappeler la religieuse égarée à l'ordre, de la ramener sur le droit chemin (*une moie amie*, v. 832). La Sainte Vierge lui ordonne de se relever (*Or sus, or sus, de pechiez orde, / Or sus, or sus ysnellement*, vv. 852-853; *Or sus, fole, plus ne tarde*, v. 860), de se hâter (*ysnellement* v. 853; *plus ne te tarde*, v. 860; *tantost*, v. 861), de venir (*vien*,

³⁸ À propos du fantasme de la possession du monde cf. G. Duby, *Le Temps des cathédrales. L'art et la société 980-1420*, Gallimard, Paris 1976, pp. 296-327.

³⁹ La religieuse au chevalier: (...) *quant le convent dormira / Tout coiemment m'en ysteray / Et a vous tout droit m'en venray* (vv. 236-238); le chevalier à l'écuyer: (...) *il m'est bien mestier d'entendre / Quant elle ystra* (vv. 302-303); la nonne seule: (...) *je seray chevaleresse / Se de ceens puis estre yssue* (vv. 399); la nonne à propos de la statue: *L'issue par cy me devée* (v. 411)

⁴⁰ La mère, ex-nonne, ordonne à ses enfants: (...) *enfants, alez touz deux / A genouz devant vostre père;/ Saluez le de haulte chiére; / Delivrez vous* (vv. 800-803). La femme et les enfants s'adressant à leur mari et père l'appellent: *mon seigneur, sire* (vv. 664; 672; 702; 776; 781; 793; 800; 808 etc.).

v. 865). Le motif du passage et de la porte revient de nouveau et reçoit une signification nettement religieuse (le péché *te sera de trop chier coust*, v. 858; *du ciel te clorray les portes*, v. 862; *trop mal ira ton affaire*, v. 866). L'abandon du couvent, le choix de la vie laïque est pour la première fois perçu comme un péché⁴¹, comme une transgression de l'ordre. La femme reconnaît sa culpabilité (*Lasse!*, v. 882; *mon las de cuer*, v. 883) et son péché (*vilain meffait*, v. 884; *male et mortel trahison*, v. 896; *ouvray je folement*, v. 916; *ma folie*, v. 953).

L'ancienne religieuse décide de retourner au couvent et de racheter ses fautes. Le chevalier, quoique avec douleur, approuve sa décision, entreprend de reconduire sa femme dans l'abbaye et décide d'entrer lui-même au couvent. Le miracle déclenche le mouvement inverse, le retour à l'espace religieux. Le miracle, expérience du sacré inquiétante et bénie, ramène une dimension verticale, sacrée de la vie dans la vie des protagonistes.

La rupture avec le monde profane est brusque et radicale. Soucieux de leur salut, les époux rentrent au couvent en délaissant leurs enfants sans adieu et sans nouvelles. La scène attendrissante où ceux-ci cherchent désespérément leurs parents témoigne moins de l'insensibilité des époux que de leur désir de rompre tous les liens avec l'univers terrestre et transitoire. L'épisode des enfants⁴² peut être considérée comme un effet purement théâtral, d'autant plus qu'il est en désaccord avec la chronologie de l'histoire: ils sont déjà grands (v. 655) au moment où leur père part en guerre, d'où il retourne plus de dix ans après (vv. 789-790) et la vie commune des époux dure trente ans.

En comparant le miracle dramatique et son prototype on retrouve dans ces deux textes les mêmes oppositions spatiales: *dedans/dehors* et *haut/bas*. On a pu cependant constater que les concrétisations de ces structures spatiales investissent d'autres significations dans les deux miracles.

Les différences ne sont pas capitales, elles ne modifient pas le message didactique et moral de l'histoire, mais seulement son message social. La théâtralité sert à relever ces transformations moins importantes et actualise le sens du message.

Le couple *dedans/dehors* qui oppose l'abbaye et le *païs* chez Gautier de Coincy, mettra en contraste l'abbaye et la maison dans le miracle dramatique. Chez Gautier, l'abbaye est représentée de façon ambivalente, comme un espace de la prière et du

⁴¹ Ce péché est qualifié comme mortel et conduisant directement à l'enfer; cf. G. Minois, *Historia piekta*, PIW, Warszawa 1996, p. 184.

⁴² «(...) les *Miracles Notre-Dame* comme d'autres textes du XIV^e siècle témoignent d'un goût certain pour l'enfance prise sur le vif» (P. Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Seuil, Paris 1973, p. 71); sur le caractère réaliste de cette scène, cf. A. Drzewicka, *De la narration au jeu: «Les Miracles de Notre Dame»*, in: *L'Ancien théâtre en France et en Pologne*, pp. 36-37.

Quant à la participation des enfants-acteurs dans les spectacles, elle est attestée déjà dans les représentations des drames liturgiques; cf. G. Cohen, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age*, Champion, Paris 1926, pp. 36-37, 208-211.

culte et en même temps comme un espace monacal en désordre qui trahit sa vocation, en revanche dans le miracle dramatique il est présenté comme un espace de la prière et de la sécurité. Les scènes profanes de la vie de tous les jours (repas, repos, réveil), source de la théâtralité, si elles présentent certains désirs terrestres des religieuses, elles ne semblent pas modifier l'image positive de l'espace ecclésiastique.

Dans les deux versions l'espace du *dedans*, celui de l'abbaye est perturbé par l'intrusion du *dehors*. Dans le récit narratif, le *dehors* prend l'aspect de la culture courtoise, alors que la version dramatique présente l'intrusion du monde féodal dans le monde de la prière, dans l'ordre ecclésiastique. Les gestes et la symbolique de la féodalité ont une valeur théâtrale. On peut également remarquer que le désordre monacal est dû chez Gautier de Coincy à la fascination de la courtoisie, tandis que dans la version dramatique il se traduit par le désir des plaisirs terrestres dans l'espace de l'abbaye. Le *dehors* courtois dans le miracle narratif s'exprime par l'attachement aux valeurs esthétiques, le *dehors* dramatique, féodal est figuré sur la scène par la présence de deux maisons, des personnages de l'écuyer et du chevalier, la symbolique féodale et l'exaltation des valeurs mâles. Dans les deux cas, l'élément religieux est absent de ces espaces; dans le premier, il est remplacé par les soucis esthétiques, dans l'autre par le désir de dominer et de posséder.

La seconde structure spatiale *haut/bas* prend aussi des significations différentes dans les deux textes. Il faut toutefois reconnaître ici encore que ces différences ne sont pas très profondes. Le haut se manifeste d'abord par l'introduction des personnages de haute position sociale dans le miracle narratif et par la présentation des rapports de la domination et de la soumission de l'espace féodal dans le miracle dramatique. La dimension verticale renvoie donc au système des valeurs sociales propre au contexte historique de chacun des textes. Gautier de Coincy se réfère à la courtoisie. Au théâtre, la verticalité est assumée par la présence de deux maisons et les rapports chevalier/écuyer, chevalier/seigneur, chevalier/nonnain, chevalier/enfants. Mais l'axe vertical est aussi marqué par les valeurs religieuses qui dans les deux versions sont d'abord éclipsées par les biens terrestres pour retrouver la place majeure qui leur est due. Gautier de Coincy fait appel à la verticalité à travers l'*ymage* de la Vierge, le miracle dramatique à travers la visualisation et la concrétisation de Notre-Dame, ainsi qu'à travers les prières et la représentation de l'espace abbatial.

L'abandon du couvent, la rupture des liens avec l'ordre monacal sont perçus dans les deux textes comme un bouleversement de l'ordre divin et sacré du monde. Le miracle, l'apparition de la Vierge, conduit donc non seulement au retour de la religieuse au couvent mais aussi au rétablissement de la dimension verticale – sacrée et spirituelle – du monde. Le monde profane devient un monde sacré. Les valeurs du *dehors* se voient compromises: la beauté se transforme en charogne chez Gautier de Coincy, le bonheur familial doit s'écrouler, s'il est obstacle sur le chemin du salut dans la version dramatique. Au théâtre, le retour au couvent, le mouvement final vers

le *dedans* de l'abbaye, n'est pas seulement un rétablissement de la dimension verticale, sacrée, c'est aussi l'affirmation de l'espace abbatial, qui se laisse observer dans l'humilité du chevalier (*Je voy l'abbesse / Et avec lui la prieuresse. / Alons a genolz devant lui*, vv. 1033-1035). L'ancienne audace de ses gestes chevaleresques et féodaux dans la chapelle est maintenant rachetée par la modestie et le repentir chrétien.