

La description du surnaturel dans *Les Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci

Gautier de Coinci conçoit « Les Miracles de Nostre Dame »¹, au début du XIII^e siècle, qui seront marqués par la prépondérance du culte marial. Le sujet est traditionnel. Mais les brefs récits, écrits en langue latine, favorisent l'inspiration du récitateur-poète, désireux d'inscrire l'aventure spirituelle dans son discours apologétique et lyrique :

Si myracle sunt tant piteuz,
Tant boen, tant douz, tant deliteuz,
Tant savoureux et tant eslit
Qu'el reciter ai grant delit (I Pr 1, v. 23-26)

Dans le texte narratif, nous essaierons de délimiter la part du descriptif, de voir comment décrire le surnaturel, dire l'indicible, représenter les signes du monde caché et de montrer quelle est la fonction de la description dans l'énonciation du miracle. Tels sont les problèmes que nous tenterons de résoudre. En premier lieu, nous étudierons les rôles du Diable et de la Vierge Marie.

Aux temps forts de la narration, l'écrivain décrit des scènes spectaculaires dans lesquelles il représente les personnages surnaturels ; dans le Miracle « Comment sainte Leochade fu perdue » (I Mir 44), Gautier de Coinci nous fait part de son expérience : le Diable bouillant, noir et cornu, le menace de ses grandes pattes et de ses crocs aigus :

1 — Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, Publ. par V. Frederic Koenig I-4 Genève, Droz ; 1966-1970. Textes littéraires français.

A miënuît, plus grant d'un Saisne,
 Devant moi vint a Vi sour Aisne
 Mautalentis, chaus et boulans,
 Esraailliez et reboulans,
 Noirs et cornus, lais et couez. (I, Mir 44, v. 131-135)

Le poète est tributaire de l'iconographie médiévale, qui représente «le Diable monstrueux»².

Le procédé d'intensification est caractérisé par un système de numération, le regroupement des binômes et des trinômes³ adjectivaux, qui accentue les effets de la bestialité ou du tumulte. Le Miracle «Comment Theophilus vint a penitance» (I, Mir 10) montre une multitude de diables, portant de blancs manteaux et suivant le prince de l'enfer en procession :

D'anemis voit pluis de cent mile
 Avis li est qu'entor la vile
 Procession voient faisant.
 Ne sont pas mu, coi ne taisant,
 Ainz font tel tumulte et tel bruit
 Toz li pais, ce samble, bruit (I, Mir 10, v. 325-330)

Les techniques de l'amplification⁴ et de l'agrandissement contribuent à dramatiser la représentation et à inspirer la terreur au spectateur. Le conteur met en scène le rôle de l'agresseur «armé»⁵ pour ravir les âmes en mettant au premier plan les détails des manifestations nuisibles. L'histoire «dou riche et de la veve fame» (I, Mir 19) représente le seigneur de l'enfer, rehaussant son croc de fer, «qui plus est chaus que fers en forge» (v. 462-463). Par le procédé de stylisation et le choix des clichés, l'auteur inscrit la description dans un point de vue généralisant.

L'art de la variation des formes met en relief les fluctuations de l'apparence du démon. Cinq cents ou mille chats «plus noirs que sas a charbonier» (I, Mir 19, v. 302), ressemblant à de grands chiens velus, entourent le lit de mort de l'usurier :

Con waignon sont velus et grant
 De l'estrangler sont mout engrant.
 Grant ongles ont agus dens. (I, Mir 19, v. 303-305)

2 — Le Goff J., *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, Arthaud, 1965, p. 232.

3 — Malkiel Y., *Studies in Irreversible Binominals*, *Lingua* VIII-2, 1959, pp. 113-160.

4 — Faral E., *Les arts poétiques du XII^e et XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1924 : «La description», pp. 75-84.

5 — Okubo M., *La peinture du diable dans les Miracles de Notre Dame de Gautier de Coinci*, Thèse de 3^e cycle. Paris IV, 1987.

Le Miracle «D'un moigne que Nostre Dame delivra dou Dyable» (I, Mir 16) représente le Diable sous trois aspects différents : un taureau, «cornes levees, tout bruian» (v. 25-26), un grand chien «noirs et velus» (v. 57), un lion, «geule bae» (v. 81-82). Le poète peint l'agression démoniaque, conséquence du péché de l'ivresse.

La description des scènes se distingue du récit par un accroissement des prédicats adjectivaux et substantivaux, par la prépondérance des verbes d'état ou des expressions gestuelles.

Dans d'autres cas, le discours de l'auteur ou des personnages met en garde le lecteur contre le Diable tentateur et séducteur : «Li dyables, qui nous engigne» (I, Mir 27, v. 121), «Dyables, qui de joie oisele» (I, Mir 43, v. 88), l'ennemi «qui amuser seit bien les gens», «Li dyables, qui seit maint tor» (I, Mir 20, v. 18-19, v. 23). Ainsi, dans l'histoire «De celui qui se tua par l'amonestement dou dyable» (I, Mir 25), le Diable masqué apparaît sous la forme de l'apôtre saint Jacques afin de détourner un homme riche de son pèlerinage. Le Miracle «De l'orison Nostre Dame» (I, Mir 38) montre la transformation du Diable en jeune homme. Dans l'histoire «De une noble fame de Rome» (I, Mir 18), le démon se déguise en maître d'école et dénonce la dame qui a commis une infamie (un inceste et un infanticide) :

Mout estoit liez li anemis
Quant si s'estoit bien entremis

De conchier la haute dame

C'on tenoit si a sainte femme (I, Mir 18, v. 143-146)

Les marques de la description didactique sont essentiellement l'emploi du présent éthique ou de l'imparfait, la dénomination dépréciative, le champ sémantique de la ruse et du paraître, les prédicats explicatifs, les groupes nominaux, actualisant la fonction de l'opposant, l'ennemi. La peinture exprime une abstraction, qui au lieu de se figer, relance l'écriture du Miracle.

Gautier de Coinci tente d'identifier le surnaturel. La présence de Notre Dame se caractérise par des traits reconnaissables et permanents. Le mouvement de l'invisible, devenant visible, se transmet par une modulation, qui nuance par des inflexions variées la transmission des signes.

Le procédé de la variation des distances engendre les degrés de la description, ainsi repérable dans le récit, la présence de Notre Dame se manifeste d'une manière plus ou moins précise. La peinture est proche de l'image idéale ou bien s'éloigne de la vision privilégiée selon que les détails descriptifs mettent en valeur la beauté lumineuse ou bien les gestes de l'action miraculeuse. La netteté de la vision est carac-

térisée par le champ sémantique des sensations. Certaines expressions traduisent l'impression de flou : « Ce li est vis », « est avis », « ce li semble »⁶. L'imprécision est volontairement accentuée. C'est une vision dans le lointain, empêchant la netteté de l'image. Le Miracle « D'une nonain qui, vaut pechier, mais Nostre Dame l'en delivra » met en valeur cette notion de distance :

Une Dame voit mout arriere
 Qui Nostre Dame mout resamble...
 Et s'est si loins, ce li est vis. (I, Mir 26, v. 93-94, v. 96)

Les termes « loins », « arriere », l'expression de la ressemblance suggèrent que l'éloignement de la Dame nuit à la perception. Celle-ci détourne son visage de manière à faire obstacle à la vision :

Ne li daigne torner son vis. (v. 95)

Le Miracle « De l'enfant qui mist l'anel ou doit l'ymage » offre un exemple similaire :

Bien semble au clerc et est avis
 Ne li daigne torner son vis (v. 147-148)

Dans d'autres Miracles, comme celui « De un chevalier », l'auteur accuse l'intensité de l'image lumineuse. L'instant privilégié de la vision s'inscrit dans la durée de la pause descriptive, qui suspend le temps du récit :

Isnelement s'est demostree
 D'une corone coronee
 Plainne de pierres precieuses
 Si flanboians, si glorieuses
 Por peu li oeil ne l'en esduisent. (I, Mir 41, v. 189-193)

L'histoire « D'un clerc » (I, Mir 29) exprime la même temporalité de la contemplation.

« L'hypotypose visionnaire »⁷ est la figure repérable de la description : Elle se traduit par des traits spatio-temporels, l'agrandissement du champ visuel, une esthétique de la réception, une syntaxe hyperbolique de l'effet.

Ainsi, l'évêque de Clermont

[...] Enfanga si durement
 Ens es pierres dou pavement

6 — Voir Lapostolle C., « Images et apparitions : Illustrations des Miracles de Nostre Dame », in *Médiévales* 2-1982, pp. 47-67.

7 — Morier H., *Dictionnaire de poésie et de rhétorique* (4^e édition revue et augmentée). Presses Universitaires de France, 1989, p. 533.

Que dou myracle tesmoig sont
Li pas qui perent et parront. (I, Mir 36, v. 101-104)

Le système descriptif se réfère à un schéma précis de l'apparition, mettant l'accent sur le mouvement de la descente dans l'espace, la concentration de la lumière sur le visage, les mains ou le geste :

Dou ciel laienez est descendue
Une grande dame, une roïne... (II, Mir 27, v. 354-355)

Dans le Miracle «Dou soucretain que Nostre Dame visita» (I, Mir 31), les notations corporelles rendent compte de la présence physique. Les cheveux sont peints d'une manière traditionnelle et correspondent au canon de la beauté féminine :

Plus avoit blonz les crins et sors
Et plus luisanz que n'est fins ors. (I, Mir 31, v. 91-92)

Mais l'insertion d'une comparaison céleste montre que la Vierge n'est pas exactement identifiable à une femme du XIII^e siècle :

Et si tres cler si oel estoient
Que deus estoiles resambloient. (v. 93-94)

Par certains traits, on sent que la dame est d'une autre essence. En effet, la description de la ravissante jeune fille nommée Oiseuse dans le *Roman de la Rose*, écrit par Guillaume de Lorris et Jean de Meung⁸ n'est pas tout à fait semblable. Nous retrouvons l'évocation des cheveux blonds ; mais la comparaison «les ieuz vers come faucons» (v. 531) est terrestre.

Gautier de Coinci mentionne la couleur du visage à plusieurs reprises :

Une couleur avoit rosine...
Mais en ma face coloree,
Biaus dos amis, me siet et me plaist
Que ta bele bouche me baist (I, Mir 31, v. 97-166-168)

Le baiser donné à la Dame met en valeur le beau visage :

Cil l'a tout en plorant baisie
En sa face, qu'a plus rovente
Que n'est florete en florie ente. (v. 172-174)

La nudité de la Vierge est évoquée d'une manière plutôt discrète dans le Miracle «D'un clerc grief malade que Nostre Dame sana» (I, Mir 17) :

8 — Guillaume de Lorris, Jean de Meung, *Le Roman de la Rose*, publ. par Félix Lecoy I-III, Paris, H. Champion, 1965-1970.

Mout sadement par grant delit
 De son dos saim trait mamele
 Qui tant est douce, sade et bele. (Mir 17, v. 140-143)

L'érotisme est sublimé dans une poétisation de l'évocation. Le lait est le signe de l'échange mystique qui conduit à l'émerveillement du visionnaire.

L'expansion adjectivale ou adverbiale du récit, exprimant la qualité de l'action surnaturelle, a une fonction esthétique, qui ne modifie en rien la structure événementielle, mais qui, au contraire la précise.

*
 . * *

Etudions maintenant comment dire l'indicible. Le réciteur-poète établit une relation d'analogie entre le monde visible et le monde invisible par l'intermédiaire de la réalité symbolique. Dans le contexte situationnel de la vision, la communication verbale n'autorise qu'une compréhension partielle des phénomènes irrationnels. Le texte du Miracle, afin de pallier les informations manquantes, présente des images simultanées comme opérateur de l'identification des signes. L'expression fictionnelle se justifie pragmatiquement dans l'approche descriptive du surnaturel.

Gautier de Coinci emprunte les images traditionnelles et bibliques à plusieurs domaines, revivifiés par une imagination féconde. Les plantes, le bestiaire, l'eau, les couleurs, les pierres précieuses, l'ombre et la lumière, le feu et la glace, l'espace sont des thèmes privilégiés qui permettent d'aller au delà de l'inexprimable⁹.

Dans cette optique, les images florales ne sont pas seulement ornementales, elles sous-tendent aussi la perception d'une réalité conceptuelle, nommée et reconnue. Elles forment un jardin archétypal :

La tres grans fleurs, la tres grans rose
 En cui Sains Esperis repose
 Quant ensi ovrent ses flouretes.
 Leochade est des violetes
 Et des flouretes Nostre Dame. (I, Mir 4, v. 428-432)

9 — Jung C.G. analyse les caractères des archétypes dans les *Essais sur la symbolique de l'esprit*, Albin Michel, 1991 : « De même que tous les archétypes ont un caractère positif clair, tourné vers le haut, ils ont aussi un aspect tourné vers le bas, tantôt négatif défavorable, tantôt simplement chtonien, en tout cas neutre ». Voir Le Gern J., *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1978, p. 45 : « Ces éléments dominants de l'imagination ».

Gautier de Coinci privilégie l'image de la rose. Celle-ci, étant liée de longue date à l'invocation poétique de la bien-aimée, a une résonance païenne. Mais le poète essaie de corriger cet effet en associant la rose au lys, symbole de la pureté. Ces images circulaient déjà dans la poésie chrétienne latine, mais l'auteur des « Miracles de Nostre Dame » les repense et les intègre à sa vision.

A l'opposé de cette peinture idéale, la représentation de l'enfer dans le Miracle « D'une nonain qui vaut pechier, mais Nostre Dame l'en delivra » est une évocation cauchemardesque de reptiles démoniaques¹⁰ :

Serpens i a agus denz
Grans laisardes et grans culuevres (I, Mir 26, v. 66-67)

Tout concourt à provoquer un sentiment de répulsion. Le « Diable mangeur » est associé au péché qui ronge l'homme. La représentation fantastique de la destruction correspond à la fonction édifiante de la description, « Docere »¹¹. Dans cette visée, l'évocation du dragon diabolique signifie la punition collective (II, Mir 17).

Cependant, les symboles sont presque toujours ambivalents dans cet univers de la dualité. Ainsi, les images allégorisantes du feu peuvent symboliser la chaleur infernale aussi bien que l'ardeur spirituelle. L'image de la forge est associée à celle du feu d'enfer dans la peinture du mal des ardents. La maladie est considérée comme d'origine diabolique dans la mentalité médiévale :

Li feu d'enfer de l'ardant forge
Ja li ardoit d'entor la gorge. (II, Mir 24, v. 31-32)

Dans le même esprit, l'image de la fournaise correspond à la frénésie d'un homme possédé par le démon :

La bouche ausi li va fumant
Con se c'estoit une fournaise (II, Mir 23 ; v. 114-115)

Mais dans le Miracle « Comment Nostre Dame rendi un homme le piet » l'expression de l'amour spirituel s'oppose à celle du feu d'enfer :

Feuz d'enfer n'a pooir qu'il arde
Celui ne cele qui s'aart
A li servir par saint Maard. (II, Mir 25, v. 502-504)

10 — Ribard J., *Le moyen âge, littérature et symbolisme*, H. Champion, Paris, 1984, p. 57.

11 — Mora F., « A la recherche du *stylus gravis* : Ebauche d'enquête sur la description épique du I^{er} au XII^e siècle », in *Styles et valeurs pour une histoire littéraire au Moyen Age*, textes réunis par Daniel Poirion, pp. 121-140.

Le poète réactive les clichés traditionnels par le jeu des connotations symboliques. Les substantifs « feu », « flamme » sont réservés de préférence à l'évocation de l'enfer tandis que l'amour divin ou celui des hommes pour Dieu se fait surtout par le moyen des verbes. Il y aurait un double lexique du feu selon sa nature démoniaque ou divine. De même, l'image de l'eau, négative lorsqu'elle correspond à l'idée de noyade et de damnation, est positive quand elle signifie la purification et qu'elle décrit le pouvoir spirituel de la mère de Dieu.

Le surnaturel est intériorisé¹² par le flux des images de la conscience. L'expression figurée, rendant compte de la mutation¹³, est un instrument pour saisir la richesse foisonnante de la réalité psychique, captée dans un mouvement circulaire.

La grammaire des images dans cette œuvre est révélatrice de la conception de l'auteur qui renouvelle les thèmes traditionnels grâce à son imagination créatrice. Ainsi, la structure lourde du système comparatif est un procédé efficace de suggestion car il n'y a pas d'infraction au code collectif dans une poétique qui accorde autant d'importance au signifiant qu'au signifié. Tout un jeu de combinaisons produit de brèves séquences descriptives où la frontière entre l'image réelle et le symbole n'est pas nette. L'association d'un référent concret à la représentation mentale du concept est le support d'une expression picturale de l'abstraction.

La métaphore symbolique, procédé d'identification et de substitution du surnaturel, est caractérisée par une tension illocutoire¹⁴. La jonction entre le locuteur humain et l'interlocuteur surnaturel se fait par l'intermédiaire d'une apostrophe imagée, transformant l'absence en présence. L'orientation des mécanismes combinatoires détermine la signification de l'énoncé figuré. Le support grammatical est aussi le support poétique de la vision globale de la figure. La projection de l'image surnaturelle se fait à l'aide d'une ordonnance syntaxique, structure de transfert d'un univers à l'autre, du ciel à la terre :

Bien soit que c'est la demoiselle,
La sainte virge, la pucele
Que tantes fois a remiree
Ou mireoir de sa pensee. (I, Mir 31, v. 111-114)

12 — Combarieu (M. de), « Le diable dans le *Comment Theophilus vint a penitance* de Gautier de Coinci et dans le *Miracle de Théophile de Rutebeuf* », in *Le diable au moyen âge*, Publ. du C.U.E.R.M. A Sénéfiance (6), Paris, H. Champion, 1979, pp. 155-182.

13 — Garnier A., *Mutations temporelles et cheminement spirituel, analyse et commentaire du Miracle de l'empereur de Gautier de Coinci*, H. Champion, 1988.

14 — Kerbrat-Orecchioni C., *L'énonciation de la subjectivité du langage*, Paris, A. Colin, 1988, pp. 185-206 : « La pragmatique du langage ».

La métaphore de la communication verbale conduit à une équivalence entre le regard et la pensée.

Les procédés de la répétition, de l'énumération, de l'anaphore, de l'annominatio, les figures d'élocution contribuent à produire des effets rythmiques, favorisant la récitation du miracle.

La description figurée est régie par un ordre musical et mathématique. Le poète utilise toutes les ressources des rimes «équivoques et léonines»¹⁵, créant un réseau de résonances. La description de l'indescriptible repose sur cette souplesse des mots¹⁶. Ainsi, la structure phonétique de l'octosyllabe, le rayonnement des images à partir des termes centraux, «gorge» et «englot» suggèrent l'engloutissement des pécheurs en enfer (I, Mir 36, v. 257-268). La poétique du signifiant génère le sens du miracle.

* *
*

La description, figure repérable dans le récit, instrument de la multiplicité des formes, est également un facteur de concentration. La variation des points de vue, des repères de focalisation, détermine l'insertion du descriptif dans le narratif¹⁷.

Le Miracle «Dou riche et de la veve fame» ; présente des séquences sous forme de scènes et de plans contrastés. Dans la paroisse d'un prêtre riche, un homme et une femme moururent le même jour de façon très différente. Un diacre, témoin du merveilleux, contrôle les transformations du décor. La focalisation interne fait coïncider le temps du récit avec le temps de la description. Les tableaux tournants sont saisis dans le mouvement du personnage enquêteur dont la perception subjective oriente la réception du surnaturel. Les allées et venues de la maison de la vieille femme à celle de l'usurier, produisent un effet dynamique. Les détails descriptifs prennent une signification exemplaire grâce à la prise de conscience des images antithétiques. Le regard du diacre centralise la redistribution de l'espace par les actants surnaturels. La peinture saisit l'aspect fondamentalement opposé de la richesse et de la pauvreté. Dans la situation initiale, un décor sombre entoure la vieille femme alors que l'homme riche vit

15 — Lote G., *Histoire du vers français*, tome II *La déclamation, art et versification, les formes lyriques*, Boivin, 1951, p. 151 : « Les complications de la rime ».

16 — Voir Cerquiglini B., « Les énonciateurs de Gautier » in *Médiévales*, 2-1982, pp. 68-75.

17 — Greimas A.J., *Du sens II, Essais sémiotiques*, Paris, éd. du Seuil, 1983, « Description et narrativité à propos de *La ficelle* de Maupassant », pp. 135-155.

dans le luxe éclatant. Cependant, lorsque l'auteur aborde le tournant du récit, l'ombre et la lumière inversent leur direction. Le monde lumineux se découvre dans la maison de la femme pauvre :

Si grant clarté i a veüe
Que grant peür en a cüe. (I, Mir 19, v. 217-218)

La structure du Miracle se construit à partir d'une translation de l'apparence à l'essence. L'esthétique du tableau produit des séquences animées représentant les plans totalement différents des aventures vécues par des âmes dissemblables. L'élargissement du champ de vision correspond à la saisie d'une réalité plurielle et polyvalente. Mais la perception subjective de l'auteur, la poésie lyrique, réoriente le temps de l'écriture, le descriptif débordant sur le narratif.

L'histoire « De saint Basile » présente la vision comme une expression de la simultanéité entre le message de l'image et l'action. L'empereur Julien menace de détruire la ville de Césaire que Basile a convertie. Alors celui-ci implore l'aide de Notre-Dame, qui lui apparaît aussitôt. La reine du ciel appelle un chevalier, armé d'une lance, et lui commande de se venger de l'empereur Julien. Sans répondre, le visage en feu, saint Mercure s'en va à toute allure. L'empereur Julien est sur le point de mourir. La description n'est pas accessoire puisqu'elle rejoint sans cesse le fil de l'histoire. Elle est en quelque sorte « le passé du futur ». En effet, la menace de l'empereur est rendue inefficace par la création de l'événement propulsé par la vision. La narration dévoile les signes de la réalisation du miracle. La description du surnaturel ne s'oppose pas d'une manière systématique à la peinture des faits puisqu'elle établit la réception immédiate de la signification de l'objet. Ainsi, lorsque Basile voit la lance ensanglantée, il sait aussitôt ce qui s'est passé :

Bien seit qu'ausi com Euvangile
S'avisions est vraie et sainte. (II, Mir 11, v. 330-331)

Le principe de la genèse de l'action par le regard donne l'impression de la simultanéité entre le message divin et sa traduction.

La description des transformations et des états, réalisés par les actants surnaturels, a une « fonction narrative »¹⁷. Le discours spectaculaire génère une structure profonde : les images dominantes, les détails concrets ou symboliques concentrent l'essence du récit. Dans cette visée, le Miracle de guérison « Comment Nostre Dame rendi un homme le piet » est plus démonstratif que la source « De quodam ab aegretudine pedis mirabiliter liberato » d'Hugues Farsit¹⁸. La

18 — Migne (Abbé J.P.), éd. *Patrologiae*, t. 1-161, *Lutetiae parisiorum*, 1857 ; 1866. T. 179 : Hugonis Farsiti : *De Miraculis B. Mariae in urbe Suession.*

phrase latine décrit les symptômes d'une manière clinique alors que Gautier de Coinci accentue l'aspect infernal de la maladie et les effets du merveilleux. L'enchaînement linéaire des actions est projeté en un point culminant de l'énonciation poétique. Le temps de l'histoire racontée se concentre dans l'instant privilégié de la « liquidation du manque » et de l'amélioration immédiate¹⁹ :

La mere Dieu a si sains doys
Si bialz, si blanz, si lonz, si droiz
Que garis est tout maintenant... (II, Mir XXV, v. 31-33)

L'image dominante des « doigts guérisseurs » focalise l'intérêt du lecteur en faisant converger les éléments divers de la narration. Le geste de l'intervention surnaturelle est ainsi perçu dans l'ici-maintenant du miracle :

D'une main li chief li soustient... (v. 367)

La logique subjective induit la logique objective du récit en annulant les possibles narratifs. Le Miracle « De une noble fame de Rome » montre la sublimation de l'anecdote. L'image archétypale de la rose actualise l'intervention de l'adjuvant et la métamorphose du sujet. Le constat de l'opposant (le Diable), une négation suivie d'une assertion, circonscrit le passage du non-être à l'être et la neutralisation de la puissance du mal. Il distingue le niveau événementiel du niveau de la connaissance :

Bien sai de voir, sans nul doute,
Que ce n'est pas la vielle gloute,
La desloiaus ne la murdriere
Qui faisoit ier si morte chiere.
Ceste est vermeille et coloree. (I, Mir 18, v. 603-607)

Le discours descriptif participe à l'animation transformationnelle et représente le mécanisme accélérateur du devenir²⁰.

La description se développe selon un double mouvement d'amplification et d'abréviation. Se soumettant à des contraintes esthétiques, Gautier de Coinci fait voir dans des tableaux à éclairages contrastés les formes et les couleurs du surnaturel.

Cependant, l'auteur « Des Miracles de Nostre Dame », conscient de l'impuissance du langage à décrire l'indescriptible, donne aussi

19 — Gallais P., « Remarques sur la structure des Miracles de Nostre Dame », in *Cahiers d'études médiévales*, n°1, Paris, Montréal, 1974, pp. 117-134.

20 — Genette G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969 : « Narration et description », pp. 56-61.

à imaginer le merveilleux par des procédés de suggestion. La poésie descriptive²¹, ayant une valeur didactique, doit émouvoir et instruire.

L'étude de la fonction narrative de la description²² mettrait en évidence la spécificité du genre du Miracle, le déploiement simultané d'une transmutation et d'une progression.

Marie-Odile BODENHEIMER

21 — Hamon P., *La description littéraire*, Macula, 1991, p. 10, (analyse de « cette parenté de fond entre poésie et description »).

22 — Voir Propp V., *Morphologie du conte*, Paris, Poétique, Seuil, 1973.