



Le témoin impossible : Gonzalo de Berceo et la construction de l'auteur

Olivier Biaggini

► To cite this version:

Olivier Biaggini. Le témoin impossible : Gonzalo de Berceo et la construction de l'auteur. XXXe Congrès de la Société des Hispanistes Français, May 2001, Brest, France. pp.131-146. halshs-00186167

HAL Id: halshs-00186167

<https://shs.hal.science/halshs-00186167>

Submitted on 8 Nov 2007

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.

Le témoin impossible : Gonzalo de Berceo et la construction de l'auteur

Gonzalo de Berceo est le tout premier écrivain castillan qui ait apposé le sceau de son nom à la matière de ses œuvres.¹ Cette signature du producteur du texte est sans doute l'indice le plus manifeste d'une construction de l'auteur et d'une revendication d'autorité. Mais il ne s'agit que d'un indice, qui ne confère pas d'emblée à Berceo le titre d'auteur. Le poète du *Libro de Alexandre*, quelques années auparavant, n'a éprouvé nul besoin de révéler son identité² pour asseoir une autorité qu'il place pourtant au centre de son élaboration littéraire.³ Inversement, il est fréquent que la mention d'un nom dans un texte médiéval renvoie à son copiste, non au responsable de sa composition. Ainsi, encore faut-il savoir à quel titre le texte exhibe le nom de Gonzalo de Berceo. En d'autres termes, je m'intéresserai ici à la notion d'auteur comme *statut*, à la source sinon d'une légalité, du moins d'une légitimité de l'écriture. On a le plus souvent tenté de saisir l'émergence d'un nouvel auteur à la fin du Moyen Âge en la replaçant dans une histoire de l'individu et du sujet, en associant la conscience de l'autorité propre à la subjectivité littéraire. Sans nier l'apport de cette démarche, je me propose d'adopter un point de vue différent qui est d'envisager la notion d'auteur dans l'économie de la validité des discours, c'est-à-dire dans le rapport rhétorique qu'elle entretient avec la croyance et la certitude. En ce sens, l'auteur sera considéré avant tout comme une instance rhétorique produite par le texte, mais qui lui confère en retour les fondements de sa légitimité à dire. Il me semble que le cas de Berceo se prête particulièrement bien à cette approche, dans la mesure où ses écrits, essentiellement religieux, posent d'emblée le rapport de l'écriture à la croyance, à la foi et à la certitude.

Après avoir situé à grands traits le statut de l'*auctor* médiéval, j'aborderai la construction de l'auteur chez Berceo, d'abord de façon générale, et ensuite en privilégiant une piste particulière, qui est celle du témoignage.

¹ Sauf mention contraire, nous citons les œuvres de Berceo d'après l'édition collective dirigée par Uría (éd. 1992), à l'exception des *Milagros de Nuestra Señora*, qui ont fait plus récemment l'objet d'une excellente édition : Baños (éd. 1997).

² La question est encore objet de débat. Il faut dire que les manuscrits conservés présentent des indications contradictoires. Le manuscrit O se termine par une attribution à un certain Johan Lorenço, né à Astorga, mais comporte également un passage qui fait référence à un certain Gonçalo (« e dixo a Gonçalo : "Ve dormir, que assaz as velado" », 1386d). À l'opposé, dans le manuscrit P, le texte se clôt sur le nom de Gonçalo de Berceo, mais le vers correspondant au 1386d de O fait allusion à un certain Lorente (« Lorente, ve dormir, casaras velado », 1528b). Face à cette confusion, les critiques, à de rares exceptions près, suspendent leur jugement et considèrent l'œuvre comme anonyme.

³ Voir Arizaleta (1999). Cette étude novatrice consacre un chapitre entier à « l'autorité poétique » (p. 85-114).

Il est en principe impensable au Moyen Âge qu'un écrivain s'applique à lui-même le titre d'auteur. Un *auctor*, c'est le producteur d'un discours pourvu d'une *auctoritas*, c'est-à-dire d'un prestige, d'un crédit, d'une véracité qui se confondent à la légitimité de son énonciation. Ce point me paraît essentiel : ce n'est pas l'énoncé qui fait l'*auctoritas*, mais l'acte d'énonciation, indissociable de l'*auctor*. Ce n'est donc pas la validité du discours qui fait l'*auctor*, mais bien l'inverse. L'*auctor* précède toujours l'*auctoritas*, même dans le cas où il est anonyme, absent, inexistant. Cette antériorité logique de l'auteur se traduit, le plus souvent, par une antériorité temporelle : il appartient essentiellement à une époque reculée et révolue, si bien que l'ancienneté elle-même devient parfois un indice d'*auctoritas*. Enfin, cette antériorité est surtout ontologique et théologique. L'*auctor* par excellence, c'est Dieu, auteur du monde, mais aussi du texte sacré, source de toute autorité scripturaire. Les textes médiévaux de toute nature usent des autorités chrétiennes ou païennes, le plus souvent de façon ponctuelle, pour attester leur propos, mais aussi parfois pour les confronter, les classer ou les faire concorder. Alors que la vérité est une et indivisible, l'autorité, qui en est tout à la fois un critère et un substitut, est susceptible de se répartir en degrés, de s'échelonner selon une hiérarchie que tout texte particulier peut redéfinir selon ses propres moyens rhétoriques. Les autorités sont considérées comme les fragments épars d'une vérité transcendante qu'ils permettent de représenter et de reconstruire dans le cadre limité du texte. Tout écrivain peut donc prétendre capter une part d'*auctoritas*, sans que cela lui donne pour autant le titre d'auteur.

Quelle est donc la place laissée à ceux qui ne sont pas des auteurs et qui, pourtant, aspirent implicitement à le devenir ? Saint Bonaventure distingue quatre instances de la production du discours écrit, selon leur degré de responsabilité.⁴ Le *scriptor* (ou copiste) écrit à partir d'une matière qui ne lui appartient pas et à laquelle il n'apporte aucune modification. Le *compiler* se limite à combiner entre eux des matériaux étrangers. Le *commentator*, quant à lui, ajoute sa matière propre au support hérité qu'il commente, mais ce dernier reste principal. L'*auctor*, enfin, combine matière personnelle et matière héritée mais c'est son apport personnel qui est principal. On remarquera que l'*auctor* n'écrit pas *ex nihilo*. Devenir *auctor*, quand on est seulement *compiler* ou *commentator* ne signifie donc pas renoncer aux citations des grands auteurs et aux arguments d'autorité, mais en faire les éléments annexes de son propre discours assumé comme principal.

Pour comprendre ces définitions, encore faudrait-il déterminer ce que signifie exactement ici l'adjectif « principal ». Il renvoie sans doute à une primauté de droit, plutôt qu'à une prédominance

⁴ Commentaire de saint Bonaventure au *Livre des sentences* de Pierre Lombard, cité par Minnis (1988), p. 94.

de fait. Peu importe, en effet, la part effective de l'apport personnel dans l'œuvre de l'*auctor* : ce n'est pas son originalité par rapport à ses sources qui lui donne de l'autorité.⁵ Un discours où la matière propre est « principale » est un discours qui reconnaît explicitement la légitimité de l'énonciation dont il est issu, un discours qui se dote d'une origine capable de le garantir. Non comme instance de l'originalité, mais comme instance de l'origine, l'auteur est en même temps garant. Selon moi, ce sont là les deux traits essentiels d'un discours d'auteur : d'une part, il assume une origine, comme instance responsable de sa production ; d'autre part, cette origine joue également comme garantie, comme instance responsable de la crédibilité de l'énoncé.

Gonzalo de Berceo, comme il se doit, ne se désigne jamais lui-même comme auteur.⁶ Pourtant, son écriture, par bien des aspects, montre qu'il aspire à l'autorité et que la figure de l'auteur est chez lui objet de désir, projection idéale de sa propre image. La spécificité de cette construction tient tout d'abord à la méthode d'écriture. Contrairement au poète du *Libro de Alexandre* qui manie des sources multiples et construit son autorité à partir de la fonction de *compiler*, Berceo travaille le plus souvent à partir d'une source latine unique qu'il adapte en castillan. Devenir auteur signifie donc pour lui se confronter à l'autorité massive d'une source latine qu'il convoque à chaque détour du récit ou de l'argumentation et qui semble représenter à ses yeux la version authentique de la légende religieuse. Aussi trouve-t-on très fréquemment sous sa plume des hémistiches du type : « como diz la leyenda », « el escripto lo prueba », « escripto lo leemos »⁷, références explicites à une source qui sont autant de garde-fous que le poète ménage pour ses propres allégations. Avant d'être auteur, Berceo est d'abord lecteur de la source. Les verbes *lire* et *faire* alternent dans la définition qu'il donne de son entreprise littéraire, dans *La vida de San Millán*,

⁵ D'un point de vue pratique, la question de l'auteur d'un texte et de son autorité ne saurait donc se réduire à une simple comparaison philologique du texte à ses sources qui se proposerait d'évaluer son degré d'innovation. Un discours innovant, mais qui s'énoncerait entièrement sous couvert d'une autorité antérieure, ne serait pas un discours d'auteur. Il n'est pas rare que les écrivains médiévaux attribuent leurs discours les plus novateurs aux *auctores*. Le recours à l'*auctoritas* d'autrui peut alors constituer la protection idéale d'un discours personnel que l'on refuse d'assumer directement : cette *auctoritas* accueille alors l'expression d'une originalité littéraire, au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Loin de produire une parole servile, soucieuse de se conformer en tout point à la tradition, le système de l'*auctoritas* sert la production d'une pensée nouvelle. Inversement, sont en général revendiqués comme personnels des discours immédiatement acceptables par leur destinataire.

⁶ Il se dit « joglar », « trobador », « dictador » ou « versificador », dénominations qui renvoient à la forme poétique et qui ne donnent lieu qu'indirectement à la revendication d'une paternité littéraire : « cuyos joglares somos, él nos deñe guïar » (*Santo Domingo*, 289d) ; « que ovi grand taliento de seer tu joglar » (*Santo Domingo*, 775b) ; « Aùn merced te pido : por el tu trobador » (*Loores*, 232a) ; « que de los tos miraclos fue dictador » (*Milagros*, 911b, dans le manuscrit I) ; « Gonçalo li dixieron al versificador » (*Santa Oria*, 205a).

⁷ Respectivement dans *Milagros* (750b), *Santo Domingo* (603b), *Sacrificio* (95c). Nous avons pu relever près de 140 mentions de ce genre dans toute l'œuvre de Berceo, qui renvoient tantôt à la source principale que le poète adapte, tantôt à un texte canonique, identifié ou non par le texte.

en particulier.⁸ Cette hésitation entre une *lecture* de la source latine et une *facture* de l'œuvre vernaculaire, est bien celle d'un poète en passe de devenir *auctor*. Comment le poète peut-il effectuer ce transfert ?

La lecture de la source, même lorsqu'elle semble inscrire l'énonciation du poète dans le sillage d'une énonciation antérieure, est en même temps une *lectio*, c'est-à-dire une explication, un commentaire linéaire qui transfère la matière héritée dans une nouvelle forme (la forme versifiée) et dans une nouvelle langue (le castillan). On chercherait en vain les prémisses d'une théorie de la traduction chez Berceo. Lorsqu'il mentionne la langue de son écriture, ce « roman paladino », c'est pour en souligner la clarté et la transparence qui la rendent accessible à un large public, contrairement au texte latin, parfois caractérisé par son opacité, son obscurité, sa fermeture sur lui-même (« encerrado latino »).⁹ Par cette opposition, se dessine le statut d'un texte vernaculaire conçu comme un commentaire. Berceo endosse presque constamment le rôle du *commentator* qui explicite et rénove le texte latin. J'ai cru même pouvoir déceler dans certaines allégations du poète que cette idée de rénovation puise son modèle dans le schéma fondamental de l'exégèse sacrée : de même que le Nouveau Testament explicite, accomplit et rénove l'Ancien Testament, le discours du poète prétend extraire de la lettre de la source un esprit dont il serait en grande partie lui-même le garant. Ainsi, la source n'est jamais considérée comme un texte définitif, un modèle achevé qui condamnerait les adaptations postérieures à un appauvrissement du sens. Berceo ne manque pas de remarquer qu'elle est parfois défectueuse ou qu'elle ne lui fournit pas toutes les informations

⁸ Ces deux conceptions de la production de l'œuvre coexistent dans *San Millán* : « Qui la vida quisiere de sant Millán saber, / e du istoria bien certano seer, / meta mientes en esto que yo quiero leer » (1abc) ; « Gonzalvo fue so nomne qui fizo est'tractado » (489a). Situées au début et à la fin du texte, ces vers résument le passage d'une lecture de la source à la production assumée d'une œuvre propre. Dans *Santo Domingo*, c'est le *faire* qui domine dès les premières strophes : « de un confessor sancto quiero fer una prosa » (1d). Il se trouve, par ailleurs, que ce verbe *faire* qui caractérise la production littéraire s'intègre dans un réseau de résonances qui l'associe également à la création divine, d'une part, et à la naissance du saint, d'autre part. Par une analogie quelque peu abusive, Berceo envisage la paternité de son œuvre au regard d'autres genèses, bien plus prestigieuses. Arizaleta (1999) examine aussi l'opposition *lire* / *faire* dans le projet littéraire du *Libro de Alexandre*. Dans ce cas, l'alternance des deux verbes est perceptible dans les variantes mêmes d'un vers (5a) : « Qujero fer vn libro que fue de vn Rey pagano » / « Qujero leer un liuro de un Rey noble pagano » (p. 149-150).

⁹ Dans *Santo Domingo* : « Quiero fer una prosa en román paladino / en qual suele el pueblo fablar con so vecino » (2ab). « ca era mala letra, encerrado latino, / entender no lo pudi por señor San Martino » (609cd). Cette opposition, dans une large mesure, sous-tend les relations que Berceo instaure entre sa source et son œuvre propre. De manière générale, il semble que les poètes du *mester de clerecía* aient largement exploité l'idée d'un savoir triomphant de l'obscurité d'un texte : le roi lettré du *Libro de Apolonio*, en partie construit comme une projection de la figure du poète, fait la preuve de son savoir en résolvant une énigme à la formulation hermétique (« vn argumente çerrado », 15b).

souhaitables, ce qui tend à miner le caractère absolu de son autorité.¹⁰ Le poète utilise la source pour accéder à un épisode de la vie d'un saint ou à un miracle, mais il a conscience qu'elle est seconde par rapport aux événements sacrés. Au même titre que l'œuvre vernaculaire, elle n'est qu'un maillon dans la généalogie de la légende. L'assurance de son authenticité permet seulement au poète de présenter son œuvre propre comme l'aboutissement d'une transmission sans faille de l'événement originel par les textes. Ce souci de légitimer le passage de l'événement à son récit écrit est particulièrement sensible dans les *Milagros de Nuestra Señora* où, à plusieurs reprises, Berceo met en scène la consignation écrite des miracles à partir du témoignage des miraculés. Ces personnages qui puisent au miracle lui-même la légitimité de leur écriture, ont parfois été comparés à des notaires de l'histoire sacrée¹¹, dont la fonction est de transformer au nom de la communauté le récit oral du prodige en texte écrit.

Cette figure, dans une large mesure, sied également au poète et constitue sans doute l'une des clefs de son accès au statut d'auteur, à travers la notion de témoignage. On a pu rapprocher la démarche de Berceo de celle d'un notaire qui réunirait patiemment les pièces à conviction et le témoignage des sources pour produire un discours digne de foi.¹² Le poète serait alors le témoin de tous les témoignages, témoin à la deuxième puissance mais idéalement capable d'accéder à la vérité originelle des faits par une méthode d'attestation impeccable. Toutes les références aux sources et les autres garanties que le texte convoque s'apparenteraient ainsi à des formules notariales ou

¹⁰ L'on peut s'étonner de constater que la plupart des références, dans ce cas, renvoient à des détails apparemment secondaires. Ainsi le poète peut regretter, dans *Santa Oria*, que sa source ne précise pas si les parents de la sainte eurent d'autres enfants (16a) et, dans *Santo Domingo*, à propos d'une paralysée candidate au miracle, si elle avait perdu l'usage de sa main droite ou de sa main gauche. Comme l'affirme Diz (1993) à propos de références du même ordre dans les *Milagros* : « Por una parte, muestran que el *topos* de la autoridad de lo escrito no sirve tanto para respaldar la veracidad de lo que se dice sino como para establecer la confiabilidad de quien tiene la palabra. [...] Por otra parte, [...] esas referencias que inventan silencios con el gesto de justificarlos, socavan la autoridad de lo escrito en el mismo acto de invocarla y, al hacerlo, revelan que precisamente que la fuente latina no es el texto originario sino la transcripción de un original. » (p. 40-41).

¹¹ Diz (1993), repris et approfondi dans Diz (1995), p. 210-223. Par exemple : « El precioso milagro non cadió en olvido: / fue luego bien dictado, en escripto metido » (*Milagros*, 328ab). Il est essentiel de constater ici que la mise en scène de l'inscription, qui ritualise la production du texte, est totalement absente du récit que propose la source latine : il s'agit-là d'un ajout de Berceo. En outre, cette construction n'est pas spécifique à certains récits des *Milagros* : elle s'applique également à l'ensemble du récit de *Santa Oria*, puisque Berceo met en scène la rédaction du premier récit, celui de Munius, à la fois confesseur de la sainte et auteur de la source. Voir, en particulier, *Santa Oria*, 6-9.

¹² Rico (1985) met en relation cette fonction d'écriture avec la dénomination « del abat Johan Sanchez notario por nombrado » appliquée à Berceo à la fin du *Libro de Alexandre* (dans manuscrit de Paris) : « tratándose de certificar la validez de un privilegio o garantizar la autenticidad de unos milagros, y siendo un notario quien acometía a la empresa, ¿cómo no iba a firmar y rubricar el documento poético que extendía? » (p. 139-140). Ce « notario » ne serait pas ici le notaire de l'abbé, comme on l'a affirmé depuis l'article de Dutton (1960), mais exercerait cette charge en son nom et sous son autorité (*por nombrado*) auprès d'un public probablement

protocolaires, de celles qui prétendent garantir la conformité d'un document à un fait ou à un autre document. En ce sens, la présence du nom de Berceo dans ses œuvres, avant de constituer une marque littéraire d'auteur, peut être interprétée comme la signature d'un notaire conférant à un acte son authenticité :

Gonzalvo fue so nomne qui fizo est' tractado,
 en Sant Millán de Suso fue de niñez criado ;
 natural de Verceo ond' sant Millán fue nado
 Dios guarde la su alma de poder del Pecado.

(*San Millán*, 489)

Yo Gonçalo por nombre, clamado de Berceo,
 de Sant Millán criado, en la su merced seo,
de fazer est trabajo ovi muy gran deseo,
 riendo gracias a Dios quando fecho lo veo.

(*Santo Domingo*, 757)

Yo, maestro Gonçalvo de Verceo nomnado

(*Milagros*, 2a)

Gonçalo li dixieron al versificador,
 que en su portalejo **fizo esta lavor** ;
 ponga en él su gracia Dios el Nuestro Señor,
 que vea la su Gloria en el regno Mayor.

(*Santa Oria*, 205)

Pour déclarer sa responsabilité personnelle dans l'élaboration et la facture de l'œuvre, le poète décline son identité, éventuellement assortie de plusieurs détails : son lieu de naissance (*Verceo*), le cadre de son éducation (le monastère de San Millán) et sa fonction actuelle (*maestro*). Les formules évoquent une déposition et la déclaration de l'identité individuelle, même lorsqu'elle se fait à la première personne, est désignée en référence à un usage collectif (*por nombre clamado, nomnado, li dixieron*) : le *je* du poète se plie à une phraséologie juridique pour devenir « le dit Gonzalo de Berceo ». Mais, loin de réduire son pouvoir d'énonciation, le *je* ainsi armé d'une crédibilité juridique peut alors s'affirmer davantage. Il insiste sur la facture de son travail et met Dieu de son côté, en lui faisant l'offrande de son œuvre et en manifestant son désir de salut.

Seuls les poèmes proprement hagiographiques, à savoir *San Millán*, *Santo Domingo*, les *Milagros* et le *Poema de Santa Oria*, portent la marque du nom de l'auteur. Cette particularité peut trouver plusieurs explications. D'une part, tout événement miraculeux, même lorsqu'il est attribué à un intercesseur aussi prestigieux que la Vierge, est par nature invraisemblable et suscite un effort spécifique qui puisse, au-delà de son invraisemblance, accréditer sa véracité. D'autre part, les trois vies de saint entretiennent un lien direct avec le contexte local du monastère de San Millán et

extérieur au monastère. Récemment, Uría (2000) rappelle qu'il n'y a, cependant, aucune certitude sur la profession de Berceo (p. 270-271).

l'attestation des prodiges locaux, qui ne jouissent pas d'emblée de la reconnaissance souhaitable, exigent une rhétorique sans faille, dont le poète se veut le garant. Par ailleurs, ce souci notarial est particulièrement frappant dans le passage de *San Millán* consacré au *privilegio de los votos* qui donne la liste des villages redevables d'un impôt au monastère, comme si la charte était intégrée telle quelle à l'hagiographie. Il en va de même, dans *San Millán* et *Santo Domingo*, lorsque le poète aborde le récit des miracles réalisés par le saint : selon une logique relevant du notariat, de la chancellerie voire de l'archive, le poète ne manque pas de consigner soigneusement, lorsque cela est possible, l'identité et la provenance des miraculés. Au total, au-delà du simple *scriptor* (copiste ou greffier), mais sans encore s'arroger le statut d'*auctor*, Berceo déploie une logique d'authentification dont il est, en dernière instance, le seul responsable. La figure de l'auteur se construit sans aucun doute à partir de la posture du notaire.

Cependant, un acte d'authentification est toujours un acte de seconde main : il pose idéalement la figure de Berceo comme dernier maillon d'une chaîne de témoignages, mais le prive par là même d'un accès immédiat aux faits de l'histoire religieuse. Or, le poète aspire également à endosser le rôle du témoin direct. En ce qui concerne les miracles de saint Émilien, la présence de Berceo au monastère de San Millán rend possible et même plausible l'allégation d'un témoignage de ce type. Après avoir consacré quelques 380 strophes aux miracles du saint rapportés de seconde main, le poète achève son œuvre en consignar deux événements dont il dit avoir fait personnellement l'expérience.

En premier lieu, il déclare qu'il est d'usage à San Millán, en période de grande sécheresse, de transporter en procession les reliques du saint à leur lieu de sépulture originel (le monastère *de Suso*) pour solliciter la pluie. Dans ce contexte, le poète déclare avoir vu de ses yeux tomber une pluie miraculeuse :

Quando devotamiente van al su oradero,
e lievan el so corpo do yogo de primero,
esto vid' por mis ojos e só ende certero,
luego dona Dios pluya e sabroso tempero.

(*San Millán*, 484)

Le second miracle concerne deux clochettes qui pendent à l'autel du saint. Berceo affirme qu'elles ont la vertu miraculeuse de sonner d'elles-mêmes pour annoncer un danger ou la mort d'un grand homme. Là encore, il insiste sur sa perception personnelle et directe du miracle :

Assí pueda la gloria del Criador veer,
como por mis orejas las oí yo tañer;

muchos testes podría pora esto aver,
personas coronadas qe son bien de creer.

(San Millán, 487)

Berceo a vu de ses yeux la pluie tomber et a entendu de ses oreilles les clochettes tinter. Il se place dans la position idéale du témoin de première main, ce qui donne une autorité inébranlable à son discours. En effet, dans la tradition du droit romain, et au-delà même de cette tradition, l'*auctoritas* d'un témoignage individuel se fonde principalement sur deux critères, qui peuvent être pris en compte conjointement ou séparément : d'une part, le rapport sensoriel (et de préférence visuel) à l'événement ; d'autre part, la qualité sociale et morale du témoin. Si Berceo, en tant que clerc, peut remplir assez facilement la seconde condition, il prend soin d'insister surtout sur la première. Pour son miracle météorologique, il allègue un témoignage oculaire, ce qui fonde une certitude, comme il le souligne lui-même (*e só ende certero*). Ce lien visuel à l'événement est la pierre de touche de l'argumentation : il s'apparente à une évidence et correspond à ce que le droit romain appelle une « preuve pleine »¹³. En revanche, la perception auditive, dans le miracle musical, ne semble pas capable à elle seule de susciter une adhésion sans réserve : le poète se sent obligé de restaurer le registre visuel dans son invocation et il allègue, en outre, la multiplicité des témoins dignes de foi. Par ailleurs, les formules, le ton, l'emploi massif de la première personne, la présence d'une formule assimilable à un serment (*así pueda la gloria del Criador veer*) qui semble engager le salut à venir du locuteur, sont autant d'éléments qui renvoient à la déposition solennelle d'un témoignage, telle qu'elle serait pratiquée dans le cadre d'une instruction judiciaire véritable.

Cependant, il est troublant de rappeler que la matière de ces strophes n'est pas originale. Le poète a utilisé ici une source latine, le *Liber miraculorum Sancti Aemiliani*, dont l'auteur, nommé Fernando, est moine à San Millán et contemporain du poète. Les récits des deux miracles apparaissent dans le texte de Fernando en des termes très proches de ceux de Berceo. Or, Fernando, lorsqu'il s'apprête à raconter le miracle des clochettes, précise :

Miraculum quod scribo, **multi mecum fatentur uerum esse.**¹⁴

[Le miracle que j'écris, nombreux sont ceux qui répondent avec moi de sa vérité.]

De même, immédiatement après avoir rapporté le miracle de la pluie, il écrit :

¹³ Pour une approche plus générale du témoignage oculaire et de la valeur qui lui est accordée dans les systèmes juridiques et sociaux, voir Dulong (1998), en particulier la chapitre où il l'assimile à une « institution naturelles » (p. 41-69).

¹⁴ Dutton (éd. 1984), p. 33.

Huc usque miracula **quod proprijs oculis uidi ego Fredinandus**, licet indignus monachus, subscripsi. Deinceps scribere uolentibus ut promisi locum relinco apertum.¹⁵

[Jusqu'ici, bien que je sois un moine indigne, j'ai consigné les miracles que j'ai vus de mes propres yeux, moi, Fernando. Ci-après, comme je l'ai promis, je laisse un lieu ouvert à ceux qui voudraient écrire.]

Le poète reprend les mêmes formules, attachées aux mêmes miracles. Non seulement Berceo a écrit le récit des miracles à partir du texte de Fernando, mais il lui a également emprunté ses déclarations d'authentification qui, pourtant, répondent d'une expérience individuelle et incessible. Certes, le caractère répétitif des miracles et le fait que les deux auteurs soient contemporains laissent la possibilité d'une expérience directe du miracle par Berceo. Mais, même s'il ne ment pas, Berceo manipule la vérité. Dans un sens, il prend Fernando au mot et occupe le « lieu ouvert » (*locus apertus*)¹⁶ que réservait son texte à d'autres témoignages. Mais il se garde bien de faire référence à sa source, ce qu'il fait pourtant abondamment ailleurs, et il préfère ici se substituer purement et simplement à elle. Par le glissement d'un nom à un autre, ce n'est plus Fernando, mais Gonzalo de Berceo qui témoigne du miracle. Le désir de se présenter comme témoin direct est le but de cette manipulation.

Si Berceo peut répondre en son propre nom des miracles contemporains, survenus au monastère de San Millán, il ne saurait en être de même pour des événements passés situés hors de sa portée. Pourtant, il n'est pas rare que le poète propose une approche des faits révolus tout en y adjoignant un témoignage direct. Ainsi, dans *Santo Domingo*, il évoque un épisode où le saint, alors

¹⁵ *Ibid.*, p. 40. La promesse de Fernando a été effectivement exprimée dans le prologue de la *Translatio Sancti Emiliani*, dont il est également l'auteur et qui précède le *Liber miraculorum* dans les deux manuscrits conservés : « [...] librum etiam miraculorum licet imperfectum in fine conectens, locum deinceps scribere uolentibus relinquens in apertum, extimans ob hoc me illis maiorem scribendi animum prestare, cum de nouo aliqua per sanctum efulserint gloriose » (p. 28-29) [« et j'ajoute à la fin un livre de miracles qui est cependant inachevé, et, à sa suite, je laisse ouvert un lieu pour ceux qui voudraient écrire, tout en sachant que mon désir d'écrire dépassera le leur, lorsque, en vertu du saint, de nouveaux miracles auront resplendi de toute leur gloire »].

¹⁶ La mention de ce lieu ouvert montre qu'une hagiographie est par nature une œuvre inachevée, dans la mesure où de nouveaux miracles sont toujours susceptibles de se produire par l'intercession du saint. Le collecteur de miracles a donc le sentiment d'être le maillon d'une chaîne, ce qui redouble la construction généalogique du texte que nous avons déjà évoquée. Berceo lui-même, dans *Santo Domingo*, laisse un lieu ouvert à la consignation d'autres miracles : il invite son lecteur à se rendre au monastère de Silos et à se faire témoin oculaire des miracles qui s'y produisent quotidiennement. En outre, les moines locaux, dépositaires d'une tradition orale, lui offriront la matière d'un nouveau traité. Berceo conçoit donc tout à fait que son travail trouve son prolongement dans celui de quelques « *escrividores* » : « Si de oír miráculos avedes grand sabor, / corred al monesterio del sancto confessor, / por ojo los veredes, sabervos an mejor, / ca cutiano los façe, gracias al Criador. / Hi fallaredes muchos que son end sabidores, / siquiere de mancebos, siquiere de mayores, / decir vos an mil pares de tales e mejores, / qui sacarlos quisiere busque escrividores. » (388-386). Les miracles du saint s'offrent donc à la perception de tous, et l'individualité du témoin n'a alors aucune importance. Il s'agit d'un témoignage collectif qui dépasse l'expérience personnelle, comme si c'était la communauté qui avait un œil : « ca cada día crescen, por ojo lo veemos, / e crecerán cutiano después que nos morremos. » (755cd).

moine à San Millán, est mis à l'écart par son abbé qui l'envoie s'occuper d'une petite propriété en ruine près du village de Cañas. Le saint restaure la propriété dont il a la charge jusque dans la configuration de ses murs. Le poète déclare alors qu'il a vu de ses yeux le travail accompli :

**Yo Gonçalo que fago esto a su onor,
yo la vi, así veyá la faz del Criador:**
una chica cocina, assaz poca lavor,
retraen que la fiço essi buen confessor.

(*Santo Domingo*, 109)

La mention initiale du nom propre (109a), l'insistance sur la dimension visuelle de l'expérience (109b) et la formule d'attestation proche d'un serment sont autant d'éléments déjà rencontrés qui caractérisent la procédure du témoignage direct. Cependant, l'usage du témoignage est ici décalé. Berceo se réfère à une source orale (*retraen*) qui rapporte que le saint a construit cet édifice. Pour donner un poids supplémentaire à cette affirmation, il allègue son propre témoignage alors que celui-ci s'applique logiquement à tout autre chose : que Berceo ait vu le bâtiment ne prouve pas, bien évidemment, que le saint l'ait édifié lui-même. Un argument conçu à partir d'un tel décalage n'est pas démonstratif et il est pourtant efficace. Il tire son efficience de l'assentiment posé d'avance de son destinataire, il s'apparente à ce que l'on a parfois appelé « argument de convenance »¹⁷. De tels arguments qui font de Berceo un témoin, envers et contre toute logique démonstrative, servent sa légitimité d'auteur. La définition que Berceo donne de lui-même au premier vers de la strophe mentionne, en effet, sa fonction d'écrivain au service du saint : elle permet un passage de l'autorité du témoin à celle de l'auteur. Par delà toutes les sources qu'il utilise, il se présente comme le dépositaire légitime de l'énonciation, exploitant, en outre, une analogie implicite fondée sur le verbe *fazer* : comme le saint a *fait* l'édifice, le poète *fait* une œuvre en son honneur.¹⁸ Tout se passe comme si le témoignage authentique du poète servait à créer un lien direct, à la fois généalogique et analogique, entre le saint et son hagiographe.

¹⁷ Voir Chenu (1974), p. 153-155, qui décèle l'usage de tels arguments dans la méthode de Thomas d'Aquin. Chenu examine d'abord ces arguments tels qu'ils sont employés dans le discours théologique, montrant que leur légitimité se justifie par l'incapacité de la raison à rendre compte des mystères divins : ils suppléent, dans le domaine de la foi, les arguments démonstratifs de nature rationnelle. Ces arguments échappent complètement aux catégories de la rhétorique aristotélicienne : « Le sol même de ces argumentations est différent, et donc, sous des techniques semblables, leur sève agit et leurs fruits mûrissent dans un tout autre climat d'intelligibilité. » (p. 155). Devant l'impossibilité d'une démonstration en matière de doctrine sacrée, ils proposent des concordances, des correspondances et des similitudes auxquelles le destinataire est enclin à ajouter foi autant qu'à une vérité démonstrative, dans la mesure où elles relèvent de structures de pensée unanimement partagées. Nous employons ici le terme dans son sens le plus large : celui d'argument non démonstratif.

¹⁸ D'ailleurs, le terme de *lavor* utilisé ici pour désigner le travail du saint définissait dans l'exemple de *Santa Oria* cité plus haut le travail du poète.

Le choix de Berceo d'endosser parfois le rôle de témoin direct des événements qu'il rapporte ne vise donc pas seulement à compléter l'information de sa source, mais surtout à affirmer la légitimité de son énonciation. Un cas extrême, à la limite de l'incongruité, apparaît dans un passage de *Santa Oria*, au moment où le poète décrit le ravissement céleste de la sainte. La jeune fille aperçoit en vision un immense escalier, qui s'enroule autour d'une colonne céleste et qui permet aux âmes bienheureuses de monter au paradis. Berceo justifie ainsi la présence de cet escalier céleste dans la vision de la sainte :

Avié en la columna escalones e gradas,
veer solemos tales en las torres obradas,
yo sobí por algunas, esto muchas vegadas,
 por tal suben las almas que son aventuradas.

Quando durmié Jacob cerca de la carrera,
 vido subir los ángeles por una escalera,
 aquesta reluzía, ca obra de Dios era,
 estonz perdió la pierna, en essa lit vezera.

(*Santa Oria*, 42-43)

Comme dans le cas précédent, ce témoignage se révèle *décalé* par rapport au fait qu'il entend établir. Il prétend renvoyer à une expérience potentielle du lecteur (42b) et à une expérience bien réelle du poète (43a), mais la pratique des escaliers en colimaçon ne saurait évidemment prouver que la vision d'Oria est bien conforme à la vérité de la topographie céleste. L'intervention du *yo*, placée en tête de vers et comme démultipliée par la réitération affichée de son expérience (« esto muchas vegadas »), nous paraît relever d'un effort pour maîtriser une narration qui pourrait lui échapper à cause de son caractère métaphysique, à la limite de l'indicible. Le témoignage du poète est avant tout une *similitudo* permettant à son lecteur de se faire une représentation concrète de la réalité céleste.¹⁹ Cependant, cette *similitudo* explicative se prétend aussi probante, comme le montre l'emploi simultané d'une *auctoritas* biblique, l'épisode du songe de Jacob. L'intervention de la première personne et le recours à l'*auctoritas* sont ici placés sur le même plan : le témoignage du poète, pour incongru qu'il puisse paraître, est un argument de convenance qui accrédite le contenu de la

¹⁹ Alvar (1992) pense que le poète use de ce procédé pour rendre plus accessible à son public la représentation du monde céleste : « En la estrofa XLII ha contado cómo es la columna que lleva a la gloria ; en seguida, la comparación con la escala de Jacob, pero ¿decía esto mucho ? Entonces entra él, maestro Gonzalo, el conocido de todos, y da esa experiencia que nadie puede desestimar. [...] Él subió, y quienes le escuchaban también. Son los motivos tópicos por todos sabidos y que procuran mantener viva a la mentalidad popular, no como abstracciones que nada dicen, sino con esos elementos harto conocidos gracias a los cuales la santidad está remota, pero no tanto que no se pueda acceder a ella. » (p. 43). Cette analyse reconnaît à la fois l'effort pédagogique du poète et la légitimité de son témoignage personnel auprès du public. Il nous semble qu'à ces deux éléments indéniables s'ajoutent, chez Berceo, la volonté de certification, qui passe ici par la déposition d'un témoignage, et la volonté

légende sacrée. Tout se passe comme si l'expérience personnelle des escaliers matériels conférait une légitimité providentielle à parler des escaliers spirituels. Le témoignage visuel du poète se veut alors la traduction légitime et indiscutable de la vision mystique de la sainte qui, par nature, se heurte pourtant à de sérieux problèmes de transmission. Encore une fois, c'est un lien privilégié et direct qui se crée entre la sainte et son hagiographe alors que ce dernier puise toutes ses informations dans la source latine, le texte de Munius. Encore plus radicalement que dans le cas de la cuisine de saint Dominique, la présence testimoniale du poète n'est qu'un redoublement tautologique de sa simple présence énonciative : son objet réel est anecdotique, seul compte sa force de certification.

Par ce tour de force rhétorique, Berceo énonce son discours sur les événements sacrés comme s'il en avait été le témoin. Son discours, de fait, n'est pas un véritable témoignage, mais en tient lieu, par une équivalence conventionnelle. Le langage du témoignage sert ici un montage rhétorique qui, tout en attestant une expérience présentée comme authentique, instaure un glissement vers la fiction.

Il est un seul texte de Berceo où le statut fictionnel du témoignage soit explicite et assumé. Il s'agit du très célèbre prologue des *Milagros* qui, au seuil du recueil, déploie l'allégorie mariale du pré. Or, cette allégorie ne se donne pas immédiatement comme telle, mais comme une expérience personnelle rapportée au nom de Berceo par une formule de témoignage individuel :

Amigos e vassallos de Dios omnipotent,
si vós me escuchádesdes por vuestro cosiment,
querríavos contar un buen aveniment;
terrédesho en cabo por bueno verament.

Yo, maestro Gonçalvo de Verceo nomnado,
yendo en romería caeçí en un prado,
verde e bien sencido, de flores bien poblado,
logar cobdiciaduero pora omne cansado.

(*Milagros*, 1-2)

En apparence, nous avons là réunies les principales caractéristiques de la convention autobiographique, telle que nous la concevons aujourd'hui. La mention du nom propre est une signature d'écrivain. Elle sert en même temps à l'auto-désignation d'un narrateur qui, s'adressant oralement à son public, se propose de raconter son expérience intime. Mais, en outre, la formule testimoniale appuie la véracité de cette expérience.²⁰ Dans les 15 premières strophes du prologue, le

d'apposer une marque personnelle au texte hagiographique afin d'associer coûte que coûte, même au prix d'une incongruité, la condition de la sainte à sa propre condition.

²⁰ La fonction d'attestation est d'autant plus forte qu'elle introduit l'œuvre et le récit au lieu de les clore (comme dans tous les autres cas relevés). La seule étude qui ait traité le prologue des *Milagros* à partir de son statut de témoignage est Cacho Blecua (1986), notamment p. 56-57.

poète raconte, sur la foi de son témoignage, que ce pré, rempli de fleurs odorantes, offrait aussi l'agrément de quatre sources réconfortantes, d'arbres couverts de fruits savoureux qui abritaient des oiseaux au chant mélodieux. Il déclare avoir ôté ses vêtements pour se reposer à l'ombre douce de ces arbres et avoir perdu tout souci en écoutant le chant de ces oiseaux qui lui sembla incomparable. Enfin, il rapporte que le pré, d'une verdeur inaltérable, avait la vertu surnaturelle de se régénérer dès qu'on lui ôtait ne serait-ce qu'un brin d'herbe. Placé sous la garantie de la formule testimoniale, le récit est censé jouir d'un crédit et d'une authenticité que n'entame en rien son invraisemblance. Dans d'autres contextes, nous l'avons vu, le témoignage de Berceo venait authentifier des miracles, c'est-à-dire des événements qui, par définition, sont invraisemblables. Le témoignage ne vise pas la vraisemblance, mais la véracité. Le lecteur est ici tout à fait en droit de penser que Berceo rapporte un miracle marial réel dont il aurait été le bénéficiaire. Pourtant, la strophe 16 apporte un démenti brutal et définitif à cette véracité, ce qui a pour conséquence de ruiner explicitement la valeur testimoniale du texte :

Señores e amigos, lo que dicho avemos
palavra es oscura, esponerla queremos;
tolgamos la corteza, al meollo entremos,
prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos.

(Milagros, 16)

Dans ces vers, une nouvelle convention vient nier la première : le récit n'était pas le témoignage d'une expérience vécue, mais une allégorie artificielle, construite pour exposer les qualités de la grâce mariale. En effet, le sens littéral du récit cachait un sens allégorique, si bien que ses éléments ne doivent pas, en dernière instance, être interprétés dans leur sens propre. Ainsi, le pèlerinage de Berceo signifie le cheminement de tout chrétien en cette vie vers l'au-delà ; le pré verdoyant et inaltérable signifie Marie dans sa pureté ; les fleurs, les noms de la Vierge ; les quatre source, les évangiles ; les arbres fruitiers, les miracles mariaux ; leur ombrage réconfortant, l'intercession de la Vierge ; les oiseaux, enfin, les auteurs qui ont loué la Vierge. La contradiction est frappante : Berceo nous a invité à prendre au pied de la lettre un récit prétendument avéré, pour ensuite le disqualifier comme une écorce littérale (*corteza*) reléguée au nom de sa pulpe allégorique (*meollo*). Au total, le récit de l'expérience individuelle est donc une fiction et le témoignage initial, une fiction de témoignage. Le texte est construit comme une énigme qui provoque la perplexité du lecteur et l'incite à relire le récit à l'aide d'une clef interprétative qu'il n'avait pas au départ.²¹ Mais étrangement, une

²¹ Pourtant, dès la première strophe, il semblait annoncer une révélation tardive du sens « Terrédeslo **en cabo** por bueno **verament** » : c'est seulement à l'issue d'une première lecture naïve que toute la valeur du texte se révèle

fois déchiffré, le sens littéral ne disparaît pas. Non seulement tout lecteur peut faire l'expérience de sa persistance dans l'impression de lecture, mais le poète lui-même, après avoir fourni la clef d'une lecture allégorique, n'hésite pas à réutiliser les termes du sens littéral. Ainsi, à la fin du prologue :

**Quiero en estos árboles un ratiello sobir
e de los sos miraclos algunos escribir;**
la Gloriosa me guíe que lo pueda cumplir,
ca yo non me trevría en ello a venir.

Terrélo por miláculo que lo faz la Gloriosa
si guiarme quisiere a mí en esta cosa;
Madre, plena de gracia, reína poderosa,
tú me guía en ello, ca eres piadosa.

(*Milagros*, 45-46)

L'hésitation entre l'expérience authentique et la fiction devient ici une superposition. Le poète écrit perché dans un arbre du pré. Berceo met en scène son activité d'écriture, mais dans le lieu qui devrait revenir au pèlerin qu'il n'a pas été. Contre toute attente, c'est depuis le lieu impossible de la fiction que s'énonce la parole du poète. Et cette parole est alors nécessairement chargée d'une autorité immense, puisque l'arbre signifie le miracle marial et qu'il transmet son essence miraculeuse à l'écriture qui naît dans son feuillage. La dernière strophe, qui invoque le miracle d'une écriture inspirée par la Vierge, n'est en ce sens qu'une explicitation de l'image précédente. Le miracle de l'écriture n'est pas un miracle de plus dans le recueil, mais celui qui permet tous les autres. Comme on le voit, l'allégorie du prologue ne sert qu'accessoirement à rendre concrète une réalité théologique abstraite à des fins didactiques. Elle permet surtout d'instaurer un lieu impossible, à la frontière de la fiction, qui est aussi le lieu de l'énonciation personnelle assumée. Le pré de l'allégorie est sans doute une utopie de la grâce mariale, mais il est avant tout le territoire de l'auteur.

vraiment ; ou encore, c'est seulement rétrospectivement que le lecteur saura bien démêler le vérité de la fiction. Pour une étude du prologue des *Milagros* comme énigme, voir Orduna (1967).

Ouvrages cités

I. Éditions

- *La vida de San Millán de la Cogolla* (éd. Brian DUTTON), Londres : Tamesis, 1984 (éd. originale 1967).
- *Obra completa* (éd. collective, coord. Isabel URÍA), Madrid : Espasa-Calpe / Gobierno de la Rioja, 1992.
- *Milagros de Nuestra Señora* (éd. Fernando BAÑOS), Barcelone : Crítica, 1997.

II. Études

- ALVAR (Manuel), «Gonzalo de Berceo como hagiógrafo », in Gonzalo de Berceo, *Obra completa* (coord. Isabel URÍA), Madrid : Espasa-Calpe / Gobierno de la Rioja, 1992, p. 29-59.
- ARIZALETA (Amaia), *La translation d'Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du Libro de Alexandre*, Paris : Klincksieck, 1999.
- CACHO BLECUA (Juan Manuel), «Género y composición de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo », in *Homenaje a José María Lacarra, Príncipe de Viana*, Anejo 2, Pampelune : Diputación foral de Navarra, 1986, p. 49-66.
- CHENU (Marie-Dominique, o.p.), *Introduction à l'étude de saint Thomas d'Aquin*, Paris : Vrin, 1974 (3^e éd.)
- DIZ (Marta Ana), « Los notarios de Berceo », *Filología* 26 (1-2), 1993, p. 37-50.
- DIZ (Marta Ana), *Historias de certidumbre : los «Milagros» de Berceo*, Newark : Juan de la Cuesta, 1995.
- DULONG (Arnaud), *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris : EHESS, 1998.
- DUTTON (Brian), «The Profession of Gonzalo de Berceo and the Paris Manuscript of the *Libro de Alexandre* », *Bulletin of Hispanic Studies* 37 (1960), p. 137-145.
- MINNIS (Alistair J.), *Medieval Theory of Authorship*, Aldershot : Wilwood House, 1988 (2^e éd.)
- ORDUNA (Germán), «La introducción a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (El análisis estructural aplicado a la comprensión de la intencionalidad de un texto literario) », in *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas (Nimega, 20-25 de agosto de 1965)*, éd. J. Sánchez Romeralo et N. Poulussen, Nimègue : Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, p. 447-456.
- RICO (Francisco), « La clerecía del mester », *Hispanic Review* 53 (1985), p. 1-23 et p. 127-150.
- URÍA (Isabel), *Panorama crítico del mester de clerecía*, Madrid : Castalia, 2000.