

La Maison-Dieu, 176, 1989, 81-116

Geneviève HASENOHR

LE « STABAT MATER DOLOROSA » : POÉSIE ET SPIRITUALITÉ AUX DERNIERS SIÈCLES DU MOYEN ÂGE

S*tabant juxta crucem Ihesu mater ejus et soror matris ejus, Maria Cleophae et Maria Magdalene (Jn XIX, 25).* Tel est, de toute la Passion, l'unique regard que l'évangéliste le plus sensible accorde à Marie, simple incise en préface au don réciproque (*Ecce filius tuus / Ecce mater tua*). Absente des Synoptiques, spectatrice d'un drame auquel Matthieu, Marc, Luc ne songent pas même à l'associer, la Vierge aurait pu tout aussi bien être absente de l'évangile de Jean, si la cohérence du texte n'avait rendu indispensable son évocation au pied de la croix. A cette notation objective, au même titre que le récit qui l'encadre, sèche constatation dépouillée de toute connotation affective (ni adjectif ni adverbe prédicatifs), les poètes médiévaux insufflèrent le meilleur de leur âme. De l'aride *stabant* jaillirent alors quelques-unes des plus bouleversantes plaintes et des plus ferventes prières qui soient.

On sait, en effet, de quelle ferveur la piété médiévale entourait l'humanité du Christ — quand les Pères avaient surtout loué

sa divinité —, avec quelle dévotion elle médita sur les épreuves qui traversèrent la vie terrestre du Sauveur, des périls de la petite enfance à l'épreuve suprême du Calvaire. Marie fut étroitement associée au pèlerinage humain de son fils en ses deux moments extrêmes, au point d'apparaître elle-même comme le centre d'un drame inscrit dans celui du salut et généré par le « Fiat » de l'Annonciation. Les Bénédictins, Cisterciens, Prémontrés puis Franciscains qui exprimèrent avec le plus de cœur leur dévotion à l'humanité de Jésus, sont aussi ceux qui manifestèrent le plus de tendresse envers sa mère : saint Anselme († 1109), saint Bernard († 1153), avant saint Bonaventure († 1274) et Giovanni de' Cauli, le supposé auteur des *Meditationes Vite Christi*, au début du 14^e siècle, dont sera tributaire toute la mystique de la fin du Moyen Age. Cela pour ne retenir que les grands noms, dans l'ombre desquels vécut la foule féconde des épigones et des anonymes. L'image de la reine des anges et des martyrs, impassible dans sa gloire, tendit alors à s'effacer devant l'image de la mère douloureuse — mère charnelle du Christ, mère spirituelle des hommes —, de même que l'image de l'Homme souffrant recouvrit jusqu'à la cacher l'image du rédempteur glorieux. A partir du grand élan monastique des 11^e-12^e siècles — l'Orient fut plus précoce —, la dévotion à l'humanité du Christ et à sa mère pénétra rapidement l'Église des fidèles, pour atteindre son apogée au 15^e siècle. Les écrits vernaculaires sont de bons témoins de sa progressive intériorisation, des *Vies de Notre Dame* ou de *Jésus-Christ* en vers des 12^e-13^e siècles, purement narratives, calquées sur les évangiles apocryphes — tellement plus circonstanciés et pittoresques que les canoniques (*Protévangile de Jacques, Évangile de Nicodème*) ! — aux *Passions* méditées françaises des 14^e-15^e siècles, dont l'*Ad Deum vadit* du chancelier Gerson n'est qu'un exemple. Confluent vivant de la prière des clercs et de la dévotion des fidèles, la liturgie des grandes fêtes s'amplifia de manifestations dramatiques, dont les *Sacre rappresentazioni* italiennes et les grands *Mystères* français du 15^e siècle représentent le dernier avatar, héritiers des *laudi* dialoguées et des jeux paraliturgiques de la semaine sainte.

Parmi tant de littérateurs prolixes et de versificateurs sincères mais laborieux se distingue, dans les dernières années du

Duecento, avant la grande efflorescence mystique rhénane, un poète au verbe ardent : le frère mineur ombrien Iacopone da Todi († 1306) ¹. C'est à lui qu'une ancienne tradition attribue la composition du *Stabat mater*, expression parmi les plus achevées de la compassion douloureuse. Même si l'attribution est contestable, elle demeure un juste hommage à un homme dont la vie et l'œuvre furent animées de bout en bout par le plus passionné et le plus exigeant des amours.

Partisans ou non de Iacopone, les philologues s'accordent pour placer la naissance du *Stabat* dans l'Italie franciscaine de la fin du 13^e ou du début du 14^e siècle. Les plus anciennes copies conservées ne sont pas antérieures au milieu de ce siècle, à l'exception de l'exemplaire récemment signalé par le Père Gy dans un recueil d'origine italienne, peut-être bolonaise, qui pourrait remonter aux dernières années du *Duecento* ². Ce sont les livres d'heures et les recueils de prières, particulièrement abondants sur les terres germaniques et slaves, qui rendirent le poème familier aux fidèles, bien avant qu'il ne soit incorporé aux livres liturgiques, franciscains en premier lieu, dans le courant du 15^e siècle. A partir de 1480, l'imprimerie le multipliera dans les missels diocésains de France, d'Allemagne et d'Europe centrale (Tchécoslovaquie et Pologne actuelles), en liaison avec l'essor du culte aux Sept douleurs de la Vierge. On sait combien la diffusion de celui-ci fut rapide et profonde dans les pays flamands et allemands, surtout après que, en réparation de l'iconoclasme hussite, l'archevêque de Cologne eut institué, en 1413, la fête solennelle de la Vierge des douleurs, qui se maintint jusqu'à la Réforme. En 1482, Sixte IV officialisa définitivement la dévotion, désormais ancienne et bien ancrée — l'ordre des Servites avait été fondé

1. La dernière notice consacrée à Iacopone est celle de Fr. Mancini, dans le *Dizionario critico della letteratura italiana* diretto da V. Branca, t. II, Turin, 1986, p. 480-484. On trouvera une excellente revue critique des études antérieures dans S. Nessi, *Lo stato attuale della critica Iacoponica*, dans *Atti del convegno storico iacoponico... Todi 1980*, a cura di E. Menestò, Florence, 1981, p. 39-64.

2. Bibl. Nat., manuscrit lat. 2843 E ; cf. Fr. Avril et M.Th. Gousset, *Manuscrits enluminés d'origine italienne*, t. 2 (13^e siècle), Paris, 1984, n° 127 ; P.M. Gy, in *Revue des Sciences philosophiques et théologiques*, t. 69 (1985), p. 310.

en 1240 et Bonaventure déjà faisait place à la compassion dans son *Officium de Passione Domini*, ancêtre de l'anonyme *Officium de compassione* (13^e siècle) —, en faisant insérer au missel romain, sous le nom de Notre-Dame de Pitié, une messe qui est à peu près celle du moderne vendredi de la Passion. Ce n'est qu'en 1727, toutefois, sous Benoît XIII, que le *Stabat* pénétra dans le bréviaire et le missel romains.

Mais, longtemps avant de connaître cette consécration, pendant des centaines d'années, le poème avait été, en même temps que le support de la méditation individuelle d'âmes dévotes, l'un des chants religieux les plus populaires — à la manière des *laudi* vernaculaires qui animaient la prière des confréries contemporaines, mais plus durablement et universellement. Les longues processions de flagellants et de pénitents qui parcoururent l'Italie du Nord à la fin du 14^e siècle, avançaient au rythme du *Stabat*, dont chaque tercet était ponctué du refrain « *Stabat mater dolorosa* ». Le chroniqueur Giorgio Stella le rapporte pour la Lombardie et la Ligurie en 1389 ; saint Antonin pour la Toscane dix ans plus tard. Dans les processions de la Haute-Allemagne, au témoignage de Detmar de Lübeck à l'extrême fin du siècle, c'est encore le *Stabat* que l'on chantait sur le mode d'un psaume, la foule reprenant après chaque tercet le refrain « *Misericordia et pax* »³.

Le texte et la traduction officiels de l'Église sont les suivants⁴ :

3. Si un nombre considérable d'ouvrages de spiritualité évoquent le *Stabat*, beaucoup plus rares sont les études philologiques et historiques : F. Ermini, *Lo Stabat Mater e i pianti delle Vergine nella lirica del Medio Evo*, Città di Castello, 1916 ; *Analecta Hymnica Medii Aevi*, t. 54, 1915, p. 312-318 ; L.M. Daniëls, *Het Stabat Mater in het oorspronkelijk latijn*, Naarden, 1939 (qui n'a pu être consulté) ; J. Szövérfy, *Marianische Motivik der Hymnen*, Leyde, 1985.

4. Ermini et les *Analecta* proposent l'un et l'autre des textes différents.

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Stabat mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa,
dum pendeat Filius.</i> | Debout, la Mère des douleurs,
Près de la croix était en pleurs,
Quand son Fils pendait au bois. |
| 2. <i>Cujus animam gementem,
contristatam et dolentem,
pertransivit gladius.</i> | 3. Alors, son âme gémissante,
Toute triste et toute dolente,
Un glaive la transperça. |
| 3. <i>O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater Unigeniti !</i> | 6. Qu'elle était triste, anéantie,
La femme entre toutes bénie,
La Mère du Fils de Dieu ! |
| 4. <i>Quae maerebat et dolebat,
pia mater, dum videbat
nati pœnas inclyti.</i> | 9. Dans le chagrin qui la poignait,
Cette tendre Mère pleurait
Son Fils mourant sous ses yeux. |
| 5. <i>Quis est homo qui non fleret,
matrem Christi si videret
in tanto supplicio ?</i> | 12. Quel homme sans verser de pleurs
Verrait la Mère du Seigneur
Endurer si grand supplice ? |
| 6. <i>Quis non posset contristari
Christi matrem contemplari
dolentem cum Filio ?</i> | 15. Qui pourrait dans l'indifférence
Contempler en cette souffrance
La Mère auprès de son Fils ? |
| 7. <i>Pro peccatis suæ gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum.</i> | 18. Pour toutes les fautes humaines,
Elle vit Jésus dans la peine
Et sous les fouets meurtri. |
| 8. <i>Vidit suum dulcem natum
moriendo desolatum,
dum emisit spiritum.</i> | 21. Elle vit l'Enfant bien-aimé
Mourir tout seul, abandonné,
Et soudain rendre l'esprit. |
| 9. <i>Eia, Mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.</i> | 24. O Mère, source de tendresse,
Fais-moi sentir grande tristesse
Pour que je pleure avec toi ; |
| 10. <i>Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum,
ut sibi complaceam.</i> | 27. Fais que mon âme soit de feu
Dans l'amour du Seigneur mon
Dieu :
Que je lui plaise avec toi. |
| 11. <i>Sancta Mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
cordi meo valide.</i> | 30. Mère sainte, daigne imprimer
Les plaies de Jésus crucifié
En mon cœur très fortement. |
| 12. <i>Tui nati vulnerati,
tam dignati pro me pati,
pœnas mecum divide.</i> | 33. Pour moi, ton Fils voulut mourir;
Aussi donne-moi de souffrir
Une part de ses tourments, |

- | | |
|---|--|
| <p>13. <i>Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
donec ego vixero.</i></p> <p>14. <i>Juxta crucem tecum stare
et me tibi sociare
in planctu desidero.</i></p> <p>15. <i>Virgo virginum præclara,
mihi jam non sis amara,
fac me tecum plangere.</i></p> <p>16. <i>Fac ut portem Christi mor-
tem,
Passionis fac consortem
et plagas recolare.</i></p> <p>17. <i>Fac me plagis vulnerari,
fac me cruce inebriari
et cruore Filii.</i></p> <p>18. <i>Flammis ne urar succensus,
per te, Virgo, sim defensus
in die judicii.</i></p> <p>19. <i>Christe, cum sit hinc exire,
da per matrem me venire
ad palmam victoriæ.</i></p> <p>20. <i>Quando corpus morietur,
fac ut animæ donetur
paradisi gloria.</i></p> | <p>36. Pleurer en toute vérité,
Comme toi près du crucifié,
Au long de mon existence !</p> <p>39. Je désire auprès de la croix
Me tenir, debout avec toi,
Dans ta plainte et ta souffrance.</p> <p>42. Vierge des vierges, toute pure,
Ne sois pas envers moi trop dure;
Fais que je pleure avec toi.</p> <p>45. Du Christ fais-moi porter la mort,
Revivre le douloureux sort
Et les plaies, au fond de moi.</p> <p>48. Fais que ses propres plaies me blessent,
Que la croix me donne l'ivresse
Du sang versé par ton Fils.</p> <p>51. Je crains les flammes éternelles;
O Vierge, assure ma tutelle
A l'heure de la justice.</p> <p>54. O Christ, à l'heure de partir,
Puisse ta Mère me conduire
A la palme des vainqueurs.</p> <p>60. A l'heure où mon corps va mourir,
A mon âme, fais obtenir
La gloire du paradis.</p> |
|---|--|

LA TRADITION TEXTUELLE : TEXTE OUVERT OU TEXTE CLOS ?

Si les variantes textuelles des hymnes liturgiques sont déjà nombreuses, on imagine sans peine quelle put être l'instabilité d'un texte qui, d'origine privée et de transmission largement orale, échappa à tout encadrement autre que celui de la versification (et encore !) et de l'harmonisation musicale. Libéré de l'aura contraignante de la tradition et/ou de l'*auctoritas*, le

Stabat connut le sort de toute poésie orale, fluctuant au gré des circonstances — allongé ou raccourci, amplifié ou tronqué, affadi ou « embelli » —, sans cesse remodelé et adapté au contexte historique de la performance. Ainsi, en temps de peste, la prière finale pouvait-elle s'enrichir d'un tercet du genre :

*Christus mundi redemptor,
sis mee mortis protector
de morbo pestifero* ⁵.

Christ, rédempteur du monde,
épargne-moi la mort
de la peste.

Aussi, dans l'état actuel des recherches (car il reste encore beaucoup à faire, comme le soulignait récemment J. Szövérfy), la quête de la version originale serait une entreprise vaine. Il est manifeste, toutefois, que la leçon consacrée par le missel romain n'est pas satisfaisante, dans la mesure où elle est fondée sur la recension des manuscrits germaniques — inutile gageure s'agissant d'un texte d'origine italienne —, et la suit aveuglément quand elle est particulièrement contestable (tercets 17-19), sans hésiter pour autant à la saupoudrer de variantes de détail issues de la tradition franco-italienne, dont on voit mal la justification (alternance *cum/dum*). En revanche, la préférence donnée au *pia mater* italien sur le *et tremebat* allemand (4) n'est certainement pas dénuée d'arrière-pensées dogmatiques ; non plus que le rejet de (*Sancta mater*), *illud age*, *Crucifixi insint plage* au profit de la leçon italienne (*Santa mater*), *istud agas*, *Crucifixi fige plagas* (11), qui explicite le rôle actif de Marie dans la stigmatisation mystique de l'âme dévote. Quant aux tercets 17-19 :

recension franco-italienne

*Fac me plagis vulnerari,
fac me cruce inebriari
et cruore filii.*

ob amorem/in amore filii.

Flammis ne urar succensus,

Inflammatum et accensus,

5. A. Tenneroni, *Iacopone da Todi, Lo « Stabat Mater » e « Donna del Paradiso »*, Todi, 1887, p. 9.

*per te, Virgo, sim defensus
in die iudicii.*

*Christe, cum sit hinc exire,
da per matrem me venire
ad palmam victoriae.*

*Fac me cruce custodiri,
morte Christi præmuniri,
confoveri gratia^{5bis}.*

la leçon *Inflammatum et accensum* (18) se situe dans le prolongement direct du thème de l'ivresse mystique évoqué dans le tercet précédent, une métaphore appelant l'autre par l'intermédiaire de l'amour du v. 51 : pivot entre les deux séries d'images, charnière entre les deux parties de la strophe, la leçon *ob amorem* (ou *in amore*), doit, elle aussi, être préservée. Ni les flammes de l'enfer, ni le sang (redondance facile de *cruce inebriari*) des manuscrits germaniques ne sont ici à leur place ; mais on devine bien les raisons de leur émergence. En ce qui concerne le tercet 19, on se contentera de remarquer que le dernier vers *ad palmam victoriae* est inadmissible pour des raisons de métrique élémentaire : la rime est en *-a* (*gloria*, tercet 20). L'office actuel a néanmoins conservé la leçon germanique aux Matines, tandis que l'on choisissait d'interpoler la version italienne aux Vêpres.

L'abondance et l'amplitude des variantes qui affectent les trois derniers tercets du *Stabat* (nous n'avons retenu que la leçon la mieux attestée au sein de chaque famille), pose, de manière plus générale, la question de la fin de la séquence. Certes, les versets 18-20 figurent, sous une forme ou une autre, pleine ou réduite, dans l'ensemble des témoins du texte — rédactions longues (20, 26, 29 tercets) ou abrégés (10, 18 tercets) confondues. Mais la prière de demande qu'ils expriment brise les ailes du chant mystique. La chute est brutale, inattendue de la part d'une âme assoiffée d'absolu, tel que se révèle l'auteur du poème. Ainsi, cette compassion brûlante, ce pur amour pourraient ne pas trouver en eux-mêmes, dans l'abandon, leur propre fin ? Là où le mouvement ascendant des sentiments semblerait devoir culminer dans la paix et la joie de l'âme parvenue par la croix aux divines épousailles,

^{5bis}. « Que la mort du Christ me soutienne
Et que sa croix soit ma gardienne,
Sa grâce, mon sûr abri. »

un brusque retour aux fins dernières rappelle la demande de la mère des fils de Zébédée (Mt XX, 20) ou de ses émules :

<i>Igitur nos cum Maria deploremus mente pia Passionem Domini, ut cum Christo collocari mereamur, gloriari per eterna secula.</i>	Unis à Marie pleurons donc avec ferveur la passion du Seigneur, <i>afin qu'aux côtés du Christ</i> nous méritions d'être glorifiés dans l'éternité des siècles.
---	--

Ainsi, au terme d'un long et fort réaliste tableau du martyre de Marie (250 vers), la pauvre conclusion d'un *Planctus* du 15^e siècle ⁶. Comment ne pas évoquer, en contrepoint, les envolées lyriques d'un Iacopone ⁷ ou d'un Ugo Panziera de Prato († c. 1330), lui aussi frère mineur :

<i>Poi ch'ebbi Cristo morto in del mio core, sì piansi con dolore amaramente ; pensando e piangendo a tutte l'ore, dentro e di fore lo vedea presente ; tutto era assorto per pena d'errore, tanto languore portava 'n la mente ; unde m'hae largamente provve- duto che'n pace pervenuto esser mi pare.</i>	Depuis que le Christ mort reposa au fond de mon cœur, je ne cessai de pleurer avec dou- leur et amertume ; l'esprit fixé sur lui, pleurant à toute heure, je le voyais présent et dedans et dehors ; les fautes que j'avais commises m'obsédaient sans relâche, mon esprit, accablé, languissait ; Jésus, dans sa magnanimité, m'a arraché à cet état : il me semble dorénavant être par- venu à la paix.
<i>Son pervenuto in pace di diletto, con gran affetto per amor lan- guisco ; Cristo Iesù per sposo m'abbo eletto,</i>	J'ai atteint la paix de l'amour, dans l'élan de mon affection, je languis d'amour ; j'ai choisi pour époux le Christ Jésus,

6. *Analecta Hymnica*, t. 15, n° 57 « O dulcis Virgo Maria ».

7. Parmi d'autres, les laudes 42 « 'Nsegnatime Iesù Cristo »; 75 « Fugo la croce che me devura »; 90 « Amor de caritate ». Les renvois sont faits à l'édition de Fr. Ageno, Florence, 1953.

<i>da questo mondo infetto mi partisco ;</i>	je renonce à ce monde corrompu ;
<i>Lui propongo dinanzi al mio conspetto,</i>	c'est Jésus seul que je place devant mes yeux,
<i>sanz' altr' eletto, solo, il concupisco ;</i>	lui seul que je choisis et désire ;
<i>noia m'è tanta gioia sostenere,</i>	soutenir une si grande joie m'est une souffrance,
<i>ma non posso voler Lui disamare.</i>	mais vouloir ne pas l'aimer m'est impossible.
<i>Nol posso disamar, sì m'ha ligato</i>	Je ne peux pas ne pas l'aimer ;
<i>lo inebbriato Iesù diletto,</i>	il m'a si intimement lié à lui, Jésus le tout aimable, Jésus enivré d'amour,
<i>che sono in foco tutto trasformato ;</i>	que je suis transmué en feu ;
<i>d'un radio circondato ho lo mio viso,</i>	une auréole m'entoure le visage,
<i>l'animo e'l corpo mi pare alterato ;</i>	l'esprit et le corps me paraissent transfigurés ;
<i>morrhaggio in tale stato diletto,</i>	je veux demeurer dans cet état de délices,
<i>s'io vivo in questa vita lungamente,</i>	si je dois vivre longuement sur cette terre ;
<i>ma credo di presente rinnovare</i> ⁸ .	mais je crois que bientôt ma vie sera renouvelée.

C'est, avec plus de sobriété sans doute, la fin que les vers précédents du *Stabat* laissaient attendre.

Non que la prière finale, dans ses diverses formulations, ait rien de répréhensible en soi. Mais elle paraît dictée par des préoccupations étrangères à l'esprit qui anime l'ensemble du poème — et plus nettement dans la leçon germanique, retenue par le missel romain, que dans la leçon franco-italienne, davantage soucieuse de préserver le lien de l'amour et la vertu salutaire de la Passion. L'incohérence du raccord, toutefois, ne doit pas échapper : comment le seul désir d'une âme enfin parvenue à l'embrassement de l'amour (*inflammatus et accensus*),

8. Laude « O Cristo, amor diletto, te sguardando » d'U. Panziera ; éd. N. Sapegno, *Poeti minori del Trecento*, Milan-Naples, 1952, p. 1015-1017.

pourrait-il être d'assurer sa sécurité dans l'au-delà ? La continuité factice de la version franco-italienne masque une rupture de registre brutale entre l'élan mystique du v. 52, dans la mouvance directe des tercets 9-17, et les arrière-pensées eschatologiques des v. 53-54, qui y coupent court.

Or, toute la prière finale est absente — accidentellement ou significativement ? — du plus ancien témoin connu du *Stabat*, le manuscrit du lat. 2843 E de la Bibliothèque Nationale, qui n'est ni un livre d'heures ni un livre de prières, mais un recueil composite de textes religieux et de pièces versifiées destinées à accompagner les heures. La dernière note y est bien celle de l'union mystique au Crucifié :

« *Crucifixo fac me frui
dum sum in exilio* »

deux vers qui se retrouvent, identiques, dans le tercet 6 de la version longue en treize strophes, consignée dans les *Annales Genuenses* de Giorgio Stella, où ils ont toujours été considérés, jusqu'à présent, comme une interpolation...

On ne peut donc s'empêcher de penser que les derniers tercets des recensions reçues à partir de la seconde moitié du 14^e siècle auraient pu être rapportés sur le texte primitif pour des raisons de convenance : lorsque le *vu* ou le *dit* narratif du *Planctus* (strophes 1-4), l'emportèrent sur les aspirations à un *vécu* mystique (strophes 5-9), lorsque le *Stabat* cessa d'être exclusivement lu comme un poème lyrique, expression d'une méditation solitaire, intimiste, comme il le fut très certainement à l'origine — la récurrence du pronom personnel *me* sature d'affectivité la seconde partie de l'œuvre —, pour acquérir un statut d'oraison, liturgique ou paraliturgique, orale ou chorale, on put juger utile de le fermer, comme toute oraison (à la différence des *laudi*), en recourant à un thème traditionnel : tandis que se profilent les affres du Jugement, le pécheur implore la médiation miséricordieuse de Marie, l'avocate « piteable » du genre humain, la Vierge secourable au large manteau. L'*Ave Maria* ne connut-il pas, tardivement, un sort comparable ?

Bien des *Planctus* et des Heures de la compassion du 14^e siècle (à la différence du *Planctus ante nescia* du 12^e) fournissent l'équivalent, imposé, comme dans le cas de l'*Ave Maria*, par la nécessité de passer du *il* (ou *elle*) narratif au

je (ou nous) actant, de transformer le récit en oraison, en faisant intervenir *in fine* le récitant ; de simple énonciateur, celui-ci devient alors auteur / bénéficiaire d'une prière à laquelle il ne prête plus seulement sa voix, mais, explicitement, tout son cœur :

*Has horas canonicas,
Maria, mater pia,
tuæ laudi refero
cordis symphonia.
Sicut tu compassa es

nato in agone,
sic me sibi socium
facias coronæ*⁹.

Ces heures canoniques,
Marie, pieuse mère,
je les chante à ta louange ;
la musique est celle de mon cœur.
De même que tu participas aux
souffrances
de ton fils supplicié,
de même fais-moi partager
sa couronne.

Les refrains ont la même fonction :

*Te laudamus, te rogamus,
Mater Jesu Christi,
ut intendas et defendas
nos a morte tristi*¹⁰.

Nous te louons, nous te prions,
mère de Jésus-Christ,
sois attentive et défends-nous
de la mort funeste.

avec une tendance persistante, en terre française, à insister sur les vertus de la pénitence :

*Or li prions sans demorer
qu'elle vueille au Seignor rover,
qu'elle norri et alaita,
qu'il nous lest ci si eslaver

qu'a sa destre puissions aler,

quant a son jugement venra*¹¹.

Prions-lui donc sans tarder
de supplier le Seigneur
qu'elle soigna et allaita,
de nous laisser nous purifier sur
cette terre,
afin qu'à sa droite nous puissions
aller
quand il reviendra nous juger.

L'étape ultime étant la fusion, accomplie au 15^e siècle, entre

9. *Analecta Hymnica*, t. 30, n° 46, « Matutino tempore ».

10. *Analecta Hymnica*, t. 30, n° 47, « Matris cor virgineum ».

11. Huon le Roi, *Li Regrés Nostre Dame*, éd. A. Långfors, Paris, 1907, strophe 39 (seconde moitié du 13^e siècle).

les sept douleurs et les sept requêtes, dont voici un exemple français :

« Douce dame sainte Marie, pour ycelle grant compassion que vous eustes de vostre chier enfant quant vous le veistes issir hors de la cité de Iherusalem et porter la sainte croix sur ses espaulles, je vous prie, chiere dame, que pour ycelle grant detresse que vous eustes au cuer a ycelle heure, confortés moy et tous ceulx qui vous servent. Ave Maria ¹². »

Les rapports sont alors complètement inversés : ce n'est plus la compassion du fidèle aux souffrances de la mère et du Fils qui lui vaudra l'intercession de Marie, c'est la compassion de la Vierge pour le Crucifié qui devient gage de sa compassion envers les mortels souffrants. L'appauvrissement spirituel de la piété populaire par rapport au *Stabat* est considérable — tant qu'elle n'est, à son tour, revivifiée par la poésie. Qui pourrait rester insensible au poignant *Chant de la compassion* de Marie Noël ? à la prière si triste, si douce, de cette mère qui, dans un abandon de tout son être, confie à Marie la mort de son enfant et la détresse de toutes les femmes (nous sommes en 1916) ¹³ ?

... Toi qui, plus heureuse autrefois,

Assistas ton enfant en croix,

Debout, trois heures durant ;

Le mien meurt sans amour, sans soins,

Il meurt sans moi... Mère, ah ! du moins

Suis-le, toi, mon fils mourant !

Prends-lui la main et l'endormant

Fais le descendre doucement

Au fond obscur de la mort.

Dans les ténèbres sans chemin

Jusqu'à ta maison, par la main,

Emmène-le sans effort...

12. Bibl. Nat., manuscrit lat. 13291, fol. 196 v°-197 (Heures).

13. *Les chants de la merci*, dans l'*Oeuvre poétique*, Paris, Stock, 1956, p. 344-349.

Pour en revenir à des textes plus proches du *Stabat* par l'inspiration et l'origine, on notera que si les laudes mystiques italiennes, toutes tendues vers l'absolu de l'amour, ne sont pas des textes clos, la question s'est posée à l'auteur, franciscain, de la *Philomena prævia*. Et il l'a résolue en sauvegardant la cohérence du poème dans sa plénitude : après avoir dépeint la joie de l'âme mourant entre les bras de l'Époux, « nova martyr » de la compassion, au cœur perforé par la dernière parole du Christ (*consummatum est*) :

81. *Requiem pro anima tali non cantamus,
immo est introitus missæ Gaudeamus...*

85. *Dic, dic, dulcis anima, ad quid ultra fleres ?
Habens cæli gaudium tecum, cur lugeres ?
Nam salus est omnium, cui tu adhæres,
et si velles amplius, certe non haberes.*

« Ne chantons pas *Requiem* pour cette âme,
Mais plutôt l'introit de la messe *Gaudeamus*...
Dis, dis, douce âme, pourquoi pleurer davantage ?
Pourquoi te désoler, quand tu as avec toi la joie du ciel ?
Car celui à qui tu es unie est le salut de tous.
Et si tu voulais plus, certes tu ne pourrais l'avoir. »

il opère une translation d'une mort à l'autre, d'une joie à l'autre :

89. *Ergo, soror, tuum cor ita citharizet,
se baptizet lacrymis, planctu martyrizet,
Christo totis viribus sic nunc organizet,
ut cum Christo postea semper solemnizet.*

90. *Tunc cessabunt gemitus et planctus dolorum
cum adjuncta fueris choris angelorum,
nam cantando transies ad cælestem chorum,
nupta felicissimo Regi sæculorum*¹⁴.

« Ma sœur, que ton cœur joue donc de la cithare,
Qu'il se purifie dans les larmes, qu'il gémisses et se tourmente,

14. Éd. au t. VIII, Quaracchi, 1898, p. 669-674 des *Opera omnia* de saint Bonaventure.

Que maintenant il chante de toutes ses forces en l'honneur du Christ,

Afin qu'ensuite il puisse célébrer avec le Christ la fête sans fin.

Alors cesseront les gémissements et les plaintes douloureuses, Lorsque tu auras été introduite dans le cœur des anges ; Car en chantant tu accèderas au chœur céleste, Épouse à jamais du plus heureux des rois. »

quand le remanieur (l'auteur ?) du *Stabat* cherche à faire résonner les échos du *Lugentibus in purgatorio* et, peut-être, au-delà, du *Dies irae* :

*In tremendo Dei judicio,
quando fiet stricta discussio,*

*tunc etiam supplica filio
ut cum sanctis sit nobis portio,*

O Maria

*Dies illa, dies terribilis,
dies malis intolerabilis ;
sed tu, mater semper amabilis,
fac sit nobis iudex placabilis,*

O Maria

*Nos timemus diem iudicii,
quia male de nobis conscii ;*

*sed tu, mater summi consilii,
para nobis locum refugii,*

O Maria¹⁵

Au jour redoutable du jugement,
quand l'heure sera venue de

l'examen rigoureux,

alors supplie ton fils
de nous donner part à l'héritage
des saints,

O Marie

Jour sans pareil, jour terrible,
jour insupportable aux méchants ;
mais toi, mère toujours aimable,
rends-nous le juge pitoyable,

O Marie

Nous craignons le jour du jugement
parce que nous nous sentons
coupables ;

mais toi, mère du profond conseil,
prépare-nous un refuge,

O Marie

LE CHANT DE LA COMPASSION : RÉCIT ET MÉDITATION

La structure du poème est simple, mais d'une savante simplicité — car le *Stabat* n'a rien d'une poésie populaire : à un récit objectif, dans lequel le narrateur, témoin invisible

15. F.J. Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, t. 1, n° 292.

des faits, n'intervient qu'indirectement (à travers les exclamations et les interrogations rhétoriques des tercets 3, 5, 6, en particulier), succède, sans aucune transition, au tercet 9, un énoncé subjectif que le locuteur s'approprie directement (par l'entremise du pronom personnel *me* et des impératifs récurrents). De sujet textuel du récit objectif, Marie devient allocutaire/destinataire de l'énoncé subjectif, tandis que la personnalité du locuteur/énonciateur, en qui se fondent dorénavant sujet textuel et sujet extratextuel, reste ambiguë : est-ce le narrateur de la première partie, qui, saisi par le drame qui se déroule sous ses yeux, intervient directement et, changeant de registre, implore pour lui-même la grâce de la compassion ? Est-ce un destinataire/allocutaire fictif qui, bouleversé par le récit qu'il vient d'entendre, prend à son tour la parole, relayant, dans un autre mode, la plainte du narrateur ? Riche ambiguïté : chaque fois que résonnaient, au cœur ou aux oreilles, les huit premiers tercets du poème, tout lecteur/auditeur, devenu lui-même destinataire du récit, se trouvait mis en position de s'approprier la prière déprécative que celui-ci avait suscitée.

A la coupure textuelle correspond un déplacement du centre d'intérêt, de Marie vers Jésus, sans qu'il y ait, à ce niveau, de rupture brusque ; les tercets 7-8 servent de transition : le regard de Marie se concentrant sur Jésus, les yeux de l'homme, d'abord fascinés par la douleur maternelle de la Vierge (tercets 1-6), opèrent une conversion de la mère au fils crucifié, qui permettra, par la suite, un entrelacement des thèmes de la compassion.

Le récit

Dès l'abord est affirmé l'ancrage dans la tradition scripturaire : les deux versets évangéliques d'où est née la doctrine de la compassion mariale, Jean XIX, 25 (présence de Marie au Calvaire, v. 1) et Luc II, 35 (prophétie du vieillard Siméon, v. 6), encadrent la première strophe. Mais cette récapitulation, fondement et prélude du poème, n'est pas sèche citation. Spectateur de la scène qu'il décrit, le narrateur rapporte ce qu'il voit : les manifestations extérieures de douleur de Marie (*dolorosa, lacrymosa*) et ce qu'il devine : la souffrance intérieure

de son cœur de mère (*animam gementem, contristatam et dolentem*), donnant une épaisseur humaine aux brèves et trop objectives notations de l'Évangile. L'art du poète atteint sa plénitude dans le premier tercet : au *Stabat mater* initial — qui campe à jamais Marie droite dans son voile noir de Vierge byzantine, seule aux côtés de son fils, telle qu'elle apparaît aux extrémités potencées des croix d'un Cimabue¹⁶, d'un Giotto¹⁷ ou, un peu plus tard, dans la lettrine du manuscrit de la Bibliothèque Nationale¹⁸ —, répond le *pendebat Filius*, en une symétrie parfaite qui accentue le pathétique de la scène (« *ista stabat, hic pendebat* », glosa platement un imitateur)¹⁹; les adjectifs en *-osa*, au rythme lent (*dolorosa, lacrymosa*), en accord avec les imparfaits (*stabat/pendebat*), traduisent un état saisi dans la durée et non une explosion passagère de l'affectivité ; enfin, la rime *Filius : gladius*, qui clôt l'ensemble, lie en écho l'amour et la souffrance.

Le lecteur est aussitôt saisi par la sobriété de l'expression, la pure simplicité de l'écriture, d'où naît l'émouvante beauté du poème. Et tandis que l'accumulation des verbes et des adjectifs affectifs (*gemens, contristata, dolens, tristis, afflicta...*) transforme le récit en une longue plainte, dont exclamations et interrogations accentuent la charge émotionnelle (*Quis est homo qui non fleret, Quis non posset contristari*), le choix du vocabulaire laisse peu de champ à l'évocation des symptômes physiques — larmes et gémissements (*mærebat*) — d'une douleur dont l'intensité est concentrée au fond du cœur.

*Gemitus, suspiria,
lachrymæque foris
vulneris indicia
sunt interioris*²⁰

Les gémissements, les soupirs,
les larmes sont
les signes extérieurs de la blessure
intérieure

16. Florence, c. 1275 ; musée de Santa Croce.

17. Florence, 1292 ; Santa Maria Novella.

18. Et, à la même époque, sur les crucifix de Giovanni da Rimini (Urbana, Chiesa dei Morti, 1309) et Pietro da Rimini (Mercatello, San Francesco, c. 1320), parmi d'autres.

19. Séquence « *Stabat juxta Christi crucem* » (14^e s.); H. Spitzmuller, *Poésie latine chrétienne du Moyen Age*, Paris, 1971, n° A 125.

20. Godefroid de Saint-Victor (12^e s.), « *Planctus ante nescia* » ; *Analecta Hymnica*, t. 46, n° 226.

Les yeux fixés sur son fils, le cœur transpercé (*gladius, supplicium*), muette, Marie reste figée dans une tragique immobilité qu'agite à peine ce tremblement, ce frisson (*tremebat*), gommé de certains manuscrits par crainte d'outrances qui ne furent pas seulement le fait de l'iconographie — de la crucifixion de Duccio au début du 14^e siècle²¹, à celles de Zanino di Pietro²² ou de Matthias Grünewald²³, un à deux siècles plus tard. Ainsi, le *Planctus Marie* du cistercien Ogier de Locedio († 1214) qui, très tôt doublé de multiples versions vernaculaires, connut la diffusion la plus large dès le 13^e siècle, décrit-il Marie comme morte et liquéfiée sous le poids de la douleur²⁴. Au Calvaire,

juxta crucem Christi stabat emortua Virgo que illum concepit virgo de Spiritu Sancto. Vox non era illi, dolor abstulerat vires ; limo strata jacens pallebat, quasi mortua vivens. Vivebat moriens, vivensque moriebatur ; nec poterat mori, que vivens mortua erat...

Ce qui devient, dans une traduction maladroite du 14^e siècle :

La douce Marie estoit delez la croiz de son fil, la mere qui l'avoit conceu virge del Saint Esperit. Elle n'avoit point de voiz, dolurs li avoit osté la force ; elle se gisoit estandue contre la terre. Elle estoit paille, et si vivoit en moranz, et elle ne pooit morir. Elle estoit en semblance morte et vive...²⁵

Ce sont des expressions dont se souviendra Bonaventure (*Vitis mystica*, IX), très attentif, toutefois, comme tous les théologiens, à sauvegarder le symbolisme du *stabat* contre les entraînements d'une dévotion trop humaine :

21. Panneau de la Maestà (Sienne, cathédrale).

22. Rieti, Pinacothèque (début du 15^e s.).

23. Colmar, Musée (c. 1513-1515).

24. « Velut emortua », « tota liquefiebam pre doloris angustia » (c'est Marie qui parle) ; cf. H. Barré, *Le Planctus Mariae attribué à saint Bernard*, dans *Revue d'ascétique et de mystique*, t. 28 (1952), p. 243-266.

25. Bibl. Nat., manuscrit fr. 423, fol. 51.

<i>Cecidit angustiata</i>	Elle est tombée, écrasée
<i>tunc Maria desolata</i>	de douleur,
<i>ibi quasi mortua ;</i>	Marie, désolée,
<i>A Johanne sublevatur</i> ²⁶ ...	comme morte.
	Jean la relève...

dans un *Planctus* du 14^e siècle. Ou, dans des Heures de la compassion de la même époque :

<i>militem cum lancea [cernit]</i>	elle voit le soldat
<i>latus perforantem ;</i>	qui lui perce le flanc de sa
	lance ;
<i>cadit tunc in exstasi,</i>	elle tombe sans vie,
<i>dolor sternit stantem</i> ²⁷ .	la douleur abat celle qui se tenait
	droite.

Encore ces évocations sont-elle sobres en comparaison des descriptions très/trop réalistes du 15^e siècle, dont Bonaventure fut l'un des précurseurs les plus influents :

Adauxit vulnerum passionem materna compassio, quam contritissimo corde, manibus complois, oculis lacrymarum torrente fluentibus, vultu contracto, voce querula et totis viribus cordis destitutis, viriliter vidit [Ihesus] sibi adstare pendenti ²⁸.

« La compassion qu'il éprouve pour sa mère accroît la souffrance de ses blessures. Le cœur broyé, battant des mains, les yeux noyés dans des torrents de larmes, le visage contracté, la voix gémissante, abandonnée de toutes ses forces, il la voit courageusement debout à ses côtés. »

Car le temps viendrait où, pour s'émouvoir à la compassion, le narrateur/lecteur lui-même inciterait la Vierge à se livrer aux manifestations de deuil les plus indiscretes :

26. *Analecta Hymnica*, t. 15, n° 57 « O dulcis Virgo Maria ».

27. *Analecta Hymnica*, t. 30, n° 47 « Matris cor virgineum ».

28. *Vitis mystica*, X ; PL 184, col. 658.

12. *Plange, mater, filium,
nunc tempus plangendi.
Ingens est materia
causaque dolendi.
« Heu, mi fili, tempus est
crebro repetendi
et decenter digitos
vel manus torquendi.*
- Mère, pleure ton fils,
le temps est venu de pleurer.
Inouïs sont la matière
et la cause du deuil
Hélas, mon fils, le temps est
venu
de recommencer ma plainte
sans relâche ;
il est juste que je me torde les
doigts
et les mains.
13. *Mater, caput agita
manibus levatis.
Terram sparge capitis
comis laceratis.
Rumpe vestem pectoris,
pectus pietatis
cum suggesti pandere
consuevisti gratis.*
- Mère, agite la tête,
les mains en l'air.
Arrache tes cheveux
et répands-les à terre.
Déchire le vêtement qui couvre
ton sein,
ce sein charitable
qu'au nourrisson
tu découvrais généreusement.
14. *Auras replens questibus,
mater, gemens plora.
Imbres crebri fletuum
defluant per ora.
Terre fige genua,
corruens adora
et fedetur pulvere
facies decora...²⁹*
- Remplis l'air de tes plaintes,
Mère, gémiss et pleure.
Que des pluies de larmes
descendent, drues, sur ton
visage.
Tombe à genoux,
écroule-toi, prosternée à terre,
et que ton beau visage
soit souillé de poussière...

La retenue digne et douloureuse de la Vierge du *Stabat* relève la stérilité de cette gesticulation, dont le caractère intempestif n'échappait cependant pas à tous :

- Nunc fit mater, sed doloris.* Maintenant elle devient mère,
mais mère de douleur.
- Servat tamen hic pudoris* Elle conserve cependant en ces
instants
virginalis gratiam, la grâce de la pudeur virginale,
nam pudicos gestus foris car la violence de la douleur

29. *Analecta Hymnica*, t. 15, n° 55.

*non deflorat vis doloris*qui brûle intérieurement son cœur
tourmenté*intus urens anxiam*n'altère pas la retenue de ses
gestes

lit-on dans une séquence du 14^e siècle³⁰. Et la plupart du temps, l'écriture n'avait pas même, pour compenser, l'éclat du baroque.

Sans toujours tomber dans ces outrances, la tradition eut tendance à transformer le sobre *lacrymosa* (passif) en un banal *flere/plorare* (actif), dont la récurrence dissimule souvent la médiocrité de l'inspiration. Ainsi dans la séquence *O Maria mater Christi*³¹, dont la seconde strophe débute par ces vers :

— *Tota eras dolorosa*
et plorabas lacrimosa
velut nubes pluviosa...

Tu étais pétrie de douleur
et, tout en larmes, pleurais
comme un nuage chargé de
pluie...

et la septième :

Nimis dure tu plorabas
et te totam laniabas...
Non est mirum, o decora,
si plorabas sine mora...

Tu pleurais sans retenue
et tout entière te déchirais...
Ce n'est pas étonnant, o toute
belle,
si tu pleurais continûment...

Auxquelles répond, en un lointain écho, l'incantation de Madame Gervaise :

« Depuis trois jours elle pleurait
Elle pleurait, elle pleurait
Comme aucune femme n'a jamais pleuré...
Elle pleurait, elle pleurait sous un grand voile de lin

30. Ph. Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied*, t. 1, n° 263 « Stabat juxta Christi crucem ».

31. *Analecta Hymnica*, t. 31, n° 151 ; quelques incipit de laudes génoises du 14^e s. : « Maria pianzea alla croce », « Cum voi pianzo, Madareina », « Pianze Maria cum dolor », « Pianzì cum li ogi e cum lo cor », « Or pianzì la dura morte » (*Giornale ligustico*, t. 10, 1883, p. 321-350).

Un grand voile bleu...
 Elle pleurait, elle pleurait
 Elle pleurait pour aujourd'hui et pour demain...
 Elle pleurait. Elle pleurait. Elle fondait.
 Elle fondait en larmes...
 Elle pleurait. Elle fondait. Son cœur se fondait.
 Son corps se fondait. »

dont, par ailleurs, la familiarité et le réalisme engoncés dans le quotidien sont aux antipodes de l'esprit du *Stabat*³². Mais ce déluge de larmes, accompagné de manifestations véhémentes de douleur, qui redoublent à la descente de croix, figure déjà dans la séquence *Mæsta parentis Christi*, au 13^e siècle³³.

La stylisation épurée du *Stabat* transcende son époque — comme le drame divin transcende, sans l'abolir, le drame humain. Et les peintres, certains du moins, l'ont admirablement compris — des siennois Pietro Lorenzetti et Ugolino di Nerio³⁴ au florentin Agnolo Gaddi († 1396)³⁵, et jusqu'aux fresques populaires des églises du Trentin, dans les toutes dernières années du Moyen Age³⁶. La Vierge du *Stabat* se dresse seule, pathétiquement seule, droite et immobile à côté de la croix, symbole tragique de la douleur recueillie, acceptée, transcendée, en un temps où, sur les grands calvaires surpeuplés, prédominent une mise en scène et des types iconographiques théâtraux, tout en bruit et en mouvement. Une des plus émouvantes représentations reste celle de la petite église San Pietro in Sylvis de Bagnacavallo (premier quart du 14^e siècle)^{36bis}.

A la strophe 4, suivant le regard de Marie, l'attention se déplace de la mère (tercets 5-6) sur le fils. L'intervention du narrateur se fait plus immédiate, interprétant la scène, à laquelle

32. Ch. Péguy, *Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, Paris, Gallimard, 1985, p. 112-114.

33. *Analecta Hymnica*, t. 46, n° 229.

34. Reproductions dans P. Torriti, *La pinacoteca nazionale di Siena*, t. 1, *Dipinti dal XII al XV secolo*, Gênes, 1980.

35. M. Laclotte et E. Mognetti, *Avignon. Musée du Petit Palais, Peinture italienne*, Paris, 1977, n° 76.

36. D. Lorenzi, *Affreschi in Val di Non*, Trente, 1986.

36bis. Dans la province de Ravenne.

il confère sa dimension théologique (*pro peccatis suae gentis*), mettant en relief la souffrance morale du Christ (*morientem/ moriendo desolatum*), seul face à la mort, abandonné par son Père et ses disciples. La structure d'ensemble des deux tercets, construits symétriquement autour de la reprise interne *Vidit Jesum/Vidit suum dulcem natum* provoque une concentration de l'intérêt sur le discours moins uniment narratif qui encadre le verbe de perception redoublé (v. 19, 23-24) : le sacrifice rédempteur de l'innocent, sa déréliction ultime. Cela dans un raccourci autrement suggestif que les variations sur le thème de l'*Ubi sunt* auxquelles se sont essayées d'autres séquences :

*Ubi grex amabilis ?
Omnes aufugerunt
et timore maximo
furtim abierunt.
Te solum patibulo
crucis reliquerunt.*

Où est le troupeau aimable ?
Tous se sont enfuis
et, pris d'une immense peur,
s'en sont furtivement allés.
Seul au gibet de la croix
ils t'ont abandonné.

*Ubi grex amabilis ?
Solutus hic remansit
atque tua vulnera
solus tecum planxit.
Tuus dolor potius
piam mentem transit*³⁷.

Où est le troupeau aimable ?
Seul celui-ci (Jean) est resté
et sur tes plaies
seul avec moi a pleuré !
Ta douleur, plutôt,
dépasse son pieux entende-
ment.

Mais, simultanément, les deux *vidit* explicitent le tercet précédent. Si la Vierge est plongée dans une telle affliction (*supplicium*), c'est parce qu'elle voit agoniser son fils, son doux enfant (v. 22). Les souffrances de Jésus ne sont pas évoquées pour elles-mêmes, mais en tant qu'elles fondent la compassion de Marie (*dolentem cum filio*), et, partant la compassion du narrateur — puis de l'auditeur — envers la Vierge compatissant à la douleur du Christ. L'homme pleure à contempler la peine d'une mère (tercets 5-6), qui, elle-même, se désole au spectacle de la détresse de son enfant (tercets 6-8).

37. H. Spitzmuller, n° A 131 « Qui per viam pergitis ».

Le rappel du martyr du Christ est aussi sobre que le sont les vers consacrés à Marie, sans pittoresque inutile et effrayant. Il n'en est que plus fort. Nous sommes loin du réalisme exacerbé des mystiques (Angèle de Foligno, Brigitte de Suède, Catherine de Sienne, Henri Suso, Tauler...) et de certains prédicateurs. Mais le *Stabat* est plus dépouillé aussi que d'autres séquences contemporaines (*Stabat juxta Christi crucem*³⁸, *Flete fideles anime*³⁹, *In templo Iherusalem*⁴⁰, par exemple) ; plus dépouillé que le *Laudimus de sancta cruce*⁴¹ et les autres méditations bonaventuriennes (*Lignum Vite*, *Plange fidelis anima*)⁴² ou d'inspiration bonaventurienne (*Meditationes Vite Christi*, *Arbor vite crucifixe Jesu Christi*, *Stimulus amoris*). L'impression de douleur sereine, à la fois humaine et surhumaine, que cherche à donner le récit — le rythme binaire, fluide et monotone, du poème, la simplicité syntactique et lexicologique de phrases courtes, sans images ni artifices, calquées sur la langue romane sous jacente, y contribuent puissamment —, bannit tout attrait pour un macabre qui, déjà bien présent dans la littérature ascétique du 13^e siècle, se donnera libre cours en France et dans les pays germaniques aux siècles suivants. Et pas seulement dans l'iconographie ou la poésie vernaculaire. Témoins cette strophe d'une séquence du 15^e siècle (c'est la Vierge qui parle)⁴³ :

<i>Visus tibi tenebrescunt,</i>	Tes yeux se voilent,
<i>gene, labia pallescunt ;</i>	tes joues, tes lèvres pâlisent ;
<i>fosse manus intumescunt,</i>	tes mains perforées se tuméfient,
<i>crura nutant et languescunt.</i>	tes jambes vacillent et s'affais- sent.

et, pour descendre dans les abîmes du mauvais goût, ces deux autres :

38. Deux séquences du 14^e s. de même incipit : H. Spitzmuller, n° A 125 ; Ph. Wackernagel, t. 1, n° 263.

39. H. Spitzmuller, n° A 86 (13^e s.).

40. *Analecta Hymnica*, t. 31, n° 155.

41. *Opera omnia*, t. 8, p. 667-669 ; comparer avec les strophes 29-32.

42. *Ibidem*, p. 676-677.

43. *Analecta hymnica*, t. 15, n° 56 « Eia, Virgo gloriosa ».

6. *In cruore penitus
vene vacuantur ;
marcet frons et facies,
ruge procreantur ;
closis super ciliis
oculi versantur ;
sudor mortis exsilit,
fauces congelantur.*

Les veines se vident
complètement de leur sang ;
le front, le visage se flétrissent,
les rides apparaissent ;
derrière les paupières closes,
les yeux se révulsent ;
la sueur de la mort suinte,
la gorge s'engourdit.

10. *Jam dextrorsum nitidum
caput reclinatur,
cui se plicans nimium
collum famulatur ;
horret coma capitis,
arte non aptatur,
immo venti flatibus
huc illuc vagatur*⁴⁴.

Déjà la tête resplendissante
s'incline vers la droite ;
pliant outre mesure,
le cou épouse son mouve-
ment ;
les cheveux se dressent sur la
tête ;
aucun art ne les apprête,
mais au souffle du vent,
ils flottent ça et là.

Alliage insoutenable de froid réalisme et de préciosité, qui n'arrachera à personne la moindre larme : il y faudrait un peu de l'émotion qui anime le lyrisme explicite d'un Iacopone et sous-tend la concision allusive du *Stabat* (*pænas, supplicio, tormentis*) — deux formes diverses de la compassion, mais également justes dans leur authentique simplicité.

*Donna de Paradiso,
lo tuo figliolo è priso,
Iesù Cristo beato.*

Dame de Paradis
ton fils est pris,
le saint Jésus-Christ.

*Accurre, donna e vide
che la gente l'allide ;*

Accours, dame, et vois
comme on le frappe ;

*Credo che lo s'occide,
tanto l'ò flagellato...*⁴⁵

je crois qu'on est en train de le
tuer,
tant on l'a flagellé...

44. *Analecta hymnica*, t. 15, n° 55.

45. Fr. Mancini, *Tradizione e innovazione in « Donna de Paradiso »*, dans *Atti del Convegno storico Iacoponico...*, Florence, 1981, p. 157-176.

La méditation

La quatrième strophe du poème provoque une coupure vive dans l'énonciation, la forme littéraire et son contenu. Mais le rythme aussi change, au point que l'on croirait se trouver en présence de deux pièces originellement indépendantes, si, dès les plus anciennes copies, le texte n'apparaissait comme un. Certes, la formule strophique reste identique : chaque unité est composée de deux tercets, formés chacun de deux octosyllabes accentués — — — — — et suivis d'un heptasyllabe que termine un proparoxyton — — — — —, les rimes se répondant selon le schéma *aabccb*. Mais la multiplication des dissyllabes et des monosyllabes génère un rythme moins uniforme, plus saccadé, tandis que les apostrophes récurrentes (*Eia mater, Sancta mater, Virgo virginum*) et le retour de l'impératif *fac* à l'initiale (v. 27, 28, 37, 45, 46, 49, 50), attaque fortement accentuée et sonorité éclatante, brisent la monotonie de la complainte précédente ; impression de heurt qu'accentue grandement l'abondance des timbres vocaliques clairs, sinon aigus (*i*), et des articulations consonantiques dures (/k/, /g/, /tš/, /dž/). Si quelques tercets sauvegardent l'esprit d'une poésie en demi-teinte, toute unie (10, 14, 16), beaucoup vont à contre courant. Ainsi, tercet 11 : *Crucifixi fige plagas / krutšifiksi fidže plagas /* ; tercet 12 : *tam dignati pro me pati* ; tercet 13 : *fac me tecum pie / vere flere... donec ego vixero* ; tercet 15 : *Mihi nunc non sis amara*. Les sonorités aiguës, heurtées, le rythme haché rendent sensible le trouble profond d'une âme dont le lyrisme passionné contraste, dans son explosion soudaine, avec la calme retenue du récit. L'unité que pourra instaurer la psalmodie ne sera que la façade.

Cela, cependant, n'exclut pas un art certain de la composition, dans le détail — noter, par exemple, la correspondance des hémistiches *fons amoris : vim doloris* : la douleur est d'autant plus aiguë que l'amour, sans cesse jaillissant, ne connaît pas de terme — et dans l'articulation des deux éléments strophiques, dont l'unité rhétorique est fortement marquée. Tantôt l'enchaînement, faute d'être soutenu par le texte, est rigidement souligné par la reprise artificielle du *fac* final du premier tercet en tête du second (9-10, 15-16) ; tantôt le lien est plus allusif, parce que plus profond, résultant de la reprise en écho d'une

unité sémantique d'un tercet dans l'autre (11-12 : *Crucifixi plagas / tui nati vulnerati* ; 13-14 : *tecum flere / tibi sociare in planctu*). Ces deux structures recouvrent deux discours : le premier associe la compassion aux souffrances de Marie (9, 15) et la compassion, ou l'amour, envers le Christ (10, 16) ; le second retient un seul élément de cette double compassion, les blessures du Fils (11-12), les larmes de la Mère (13-14). Les strophes bifides encadrent les strophes unifiées, ouvrant et fermant la prière de compassion, dont est ainsi affirmée l'indissoluble dualité — d'autant plus indissoluble que Marie reste l'unique médiatrice —, avant que ne s'ouvre le chant mystique (17), aussitôt interrompu, l'*ob amorem* (ou *in amore*) *Filii* du v. 51 répondant à l'*in amando Christum* du v. 29.

Si l'union des deux compassions est naturelle chez les mystiques de la fin du Moyen Age, elle l'est moins dans les séquences (para)liturgiques et les écrits proprement ascétiques. En tout état de cause, elle en reste toujours aux larmes — larmes de culpabilité (à l'égard du Crucifié), larmes de compassion (à l'égard de sa mère), parfois confondues :

*O Maria, mater Christi,
quem dolorem habuisti
cum in cruce conspexisti
contemplando filium !*

*Fac me tecum condolere
et de Christo semper flere,*

*qui est passus pro me vere
peccati patibulum*⁴⁶

O Marie, mère du Christ,
quelle fut ta douleur
lorsque, du regard, sur la croix
tu contempas ton fils !

Fais qu'avec toi je compatisse
et que je pleure sans cesse en
pensant au Christ,
qui a souffert pour moi en vérité
le supplice dû au péché.

un passage se dessinant, au 15^e siècle, du souvenir de la faute au repentir des fautes quotidiennes :

*Virgo, facta mea flere fac
et tibi condolere.*

*Tibi me recommendatum
habe, mater, et placatum
tuum redde filium*⁴⁷.

Vierge, donne-moi de pleurer
mes méfaits
et de partager ta douleur.
Prend-moi sous ta protection
Mère, et assure-moi
la bienveillance de ton fils.

46. *Analecta hymnica*, t. 31, n° 151 (14^e s.).

47. *Analecta hymnica*, t. 30, n° 24 (15^e s.) ou encore, t. 31, n° 152 (15^e s.) et bien d'autres.

Une des meilleures expressions du thème des larmes de repentir du pécheur lié à celui de la compassion envers Marie se trouve dans un *Planctus* allemand du 15^e siècle. C'est, comme dans le *Stabat*, un narrateur-spectateur qui parle ⁴⁸ :

<i>Ergo sue passionis</i>	Donc de sa passion
<i>tueque afflictionis</i>	et de ton affliction
<i>causa sum, contemptis bonis</i>	je suis la cause, pour avoir méprisé le bien
<i>culpa prave actionis.</i>	et cédé à l'action mauvaise.
<i>Mihi ergo restat flere</i>	Il me reste donc à pleurer
<i>et ex intimis lugere</i>	et à gémir du plus profond de moi-même,
<i>gravi planctuque dolere,</i>	à faire entendre une douloureuse lamentation,
<i>a rugitu non silere.</i>	une plainte sans fin.
<i>Ego merui necari,</i>	C'est moi qui ai mérité la mort ;
<i>non in cruce hic litari</i>	lui n'a pas mérité d'être immolé sur la croix,
<i>nec tu, sancta, molestari.</i>	ni toi, sainte mère, d'être tour- mentée.
<i>Et quis posset hoc effari,</i>	Et qui pourrait dire
<i>cur hic ordo sit mutatus,</i>	pourquoi l'ordre a été bouleversé
<i>nisi tantum sim amatus</i>	sinon parce que j'ai été aimé
<i>quod a morte liberatus</i>	au point d'obtenir, libéré de la mort,
<i>summa vita sim beatus ?</i>	d'être bienheureux dans la vie céleste.
<i>Nihil ergo jam dulcescat</i>	Que jamais rien, donc, ne me soit doux,
<i>sed mens mea amarescat,</i>	mais que mon âme ne connaisse qu'amertume ;
<i>a dolore non quiescat</i>	qu'elle ne mette pas de terme à sa douleur
<i>donec vita evanescat.</i>	avant que ne se dissipe cette vie.
<i>Semper visus lacrimetur,</i>	Que mes yeux ne cessent de pleurer,

48. *Analecta hymnica*, t. 15, n° 56, strophes 30-35.

<i>numquam animus letetur,</i>	que jamais mon esprit ne soit
	dans la joie,
<i>nisi per vos consoletur,</i>	à moins que par vous il ne soit
	consolé
<i>ut in vobis oblectetur.</i>	et ne trouve en vous son plaisir.

Quelle que soit la beauté de cette prière, ce ne sont là ni les larmes ni la spiritualité du *Stabat*, fervente aspiration à partager moralement, sinon physiquement, les blessures (*fige plagas, plagas recolere, plagis vulnerari*) et jusqu'à la mort (v. 46) du Christ, dans le feu (v. 28) et l'ivresse (v. 50) d'un amour déjà purifié au point de n'avoir d'autre mobile que lui-même — au-delà de tout repentir, de toute gratitude —, porté par la compassion active (*tecum flere, tecum stare, tecum plangere*) aux tourments de Marie. Mystique souffrante de la Passion, que saint François réalisa dans sa chair :

<i>'N quella altissima palma</i>	Sur ce très haut palmier (de la
	croix)
<i>o' salisti, Francisco,</i>	où tu es monté, François,
<i>lo frutto pigliò l'alma</i>	ton âme a cueilli le fruit
<i>de Cristo crucifisso ;</i>	du Christ crucifié ;
<i>fusti en lui sì trasfisso,</i>	transpercé, tu fus si intimement
	uni à lui
<i>mai non te ne mutasti :</i>	que jamais tu ne t'en séparas ;
<i>co te ce trasformasti</i>	de ta transformation
<i>ne lo corpo è miniato ⁴⁹.</i>	ton corps porte les marques ver-
	meilles.

et que saint Bonaventure sut faire sienne en esprit :

Accede ergo tu, o famula, pedibus affectionum tuarum ad Iesum vulneratum, ad Iesum spinis coronatum, ad Iesum patibulo crucis affixum, et cum beato Thoma apostolo non solum intueri in manibus fixuram clavorum, non solum mitte digitum tuum in locum clavorum, non solum mitte manum tuam in latus ejus, sed totaliter per ostium lateris ingredi usque ad cor ipsius Iesu, ibique ardentissimo Crucifixi amore in Christum transformata, clavis divini timoris confixa, lancea precordialis dilectionis transfixa, gladio intime compassionis transverberata, nihil aliud que-

49. Iacopone da Todi, laude n° 61 « O Francesco povero ».

*ras, nihil aliud desideres, in nullo alio velis consolari, quam ut cum Christo tu possis in cruce mori*⁵⁰.

« Portée par les pieds de tes passions, approche donc, o servante du Christ, de Jésus blessé, de Jésus couronné d'épines, de Jésus cloué au gibet de la croix, et, non contente, avec le bienheureux apôtre Thomas, de regarder les marques des clous, de poser le doigt sur leur empreinte, d'enfoncer la main dans la cavité du côté, pénètre toute entière par la déchirure du flanc jusqu'au cœur de Jésus. Et là, transmuée dans le Christ par l'amour brûlant du Crucifié, attachée par les clous de la crainte divine, transpercée par la lance de l'amour le plus profond, transverbérée par le glaive de la compassion intime, ne recherche qu'une chose, n'aspire qu'à une chose, désire une seule consolation : mourir avec le Christ sur la croix. »

On a d'ailleurs remarqué depuis longtemps des réminiscences littérales du *Laudismus de sancta cruce* dans la seconde partie du *Stabat* :

36. *Bone frater, quidquid agas,
Crucifixi vide plagas*

et sibi compatere.

Omni tempore sint tibi,

quasi spiritalis cibi,

his gaudenter fruere.

37. *Crucifixe, fac me fortem,
ut libenter tuam mortem*

plangam, donec vixero.

Tecum volo vulnerari,

te libenter amplexari

*in cruce desidero*⁵¹.

Cher frère, quoi que tu fasses,
aie devant les yeux les plaies
du Crucifié

et compatis à ses souffrances.

Qu'en toutes circonstances, ses
plaies soient pour toi
comme des nourritures spiri-
tuelles ;

complais-toi en elles.

Crucifix, rends-moi fort,

afin que de tout mon cœur je
déplore ta mort

aussi longtemps que je vivrai.

Je veux être blessé avec toi,

je désire ardemment t'enve-
lopper de mes bras

sur la croix.

Il y a, néanmoins, une différence fondamentale entre les deux textes, dont on s'étonne qu'elle n'ait pas été soulignée : Marie n'apparaît pas dans le *Laudismus* ; dans le *Stabat*, elle joue le rôle principal. Destinataire toute puissante de la prière,

50. *De perfectione ad sorores*, VI (*Opera omnia*, t. 8, p. 120).

51. *Opera omnia*, t. 8, p. 668.

c'est elle qui doit enflammer et enivrer l'âme de l'amour de Jésus, c'est elle qui doit y imprimer et y faire revivre les plaies du Crucifié (si l'on veut bien donner à *recolere*, v. 48, son double sens de « ranimer » et « se remémorer ») — médiatrice de la crucifixion de compassion, parce qu'elle-même intérieurement crucifiée depuis le Golgotha. Il semble que ce soit le franciscain Jacques de Milan qui inaugura le thème, au milieu du 13^e siècle, lui donnant dès l'abord sa plénitude émotionnelle et doctrinale. Du fait de sa propre compassion, sur laquelle le fidèle s'apitoie de tout son cœur, Marie devient la médiatrice naturelle de toute compassion envers le Crucifié, lorsque, sensible à la supplication ardente de l'âme blessée par la fulgurance d'une douleur et d'un amour inséparables, elle consent à partager les stigmates toujours sanglants que la Passion marqua dans son cœur. En dehors du *Stabat*, le thème demeura rare dans la poésie médiévale ; encore l'alternance des leçons *istud agas*, *Crucifixi fige plagas* et *illud age*, *Crucifixi insint plage* (11) entre les traditions italienne et germanique est-elle révélatrice d'hésitations sur le rôle à attribuer à Marie ; et ces réticences perdurèrent. Aucun *Planctus Marie*, aucun poème de la compassion, aucune plainte de la croix ne paraissent avoir exploité le motif : les premiers de ces textes ne vont pas au-delà d'une compassion larmoyante, souvent superficielle ; le lyrisme des derniers, tendu vers une union personnelle et immédiate au Crucifix, ignore Marie. Dans le *Stabat*, au contraire, comme dans l'œuvre de Jacques de Milan, la compassion aux douleurs de la Mère trouve son achèvement dans l'union mystique aux blessures du Fils, sublimation dont elle-même est la cause et l'agent. La méditation pour le vendredi saint, qui constitue le troisième chapitre du *Stimulus amoris* et qui, comme le *Stabat*, s'ouvre sur la citation de Jean XIX, 25, est certainement la source tacite, mais directe, à laquelle fut puisée la seconde partie du poème. Qu'on en juge ⁵² :

Sed, o vulnerata domina, vulnera corda nostra et in cordibus nostris tui Filii renova Passionem. Cor tuum vulneratum

⁵² Cité d'après *La letteratura italiana. Storia e testi. Le origini*, Milan-Naples, 1956, p. 938-943.

conjunge cordi nostro, ut tecum tui Filii vulneribus pariter vulneremur... O domina, si mihi non vis dare Filium tuum crucifixum nec cor tuum vulneratum, saltem, queso, mihi tribue Filii tui vulnera, contumelias, illusiones, opprobria ac que in te sentis illa. Que enim mater, si posset, non libenter auferret a se et a suo Filio passiones, et in suo poneret servo ? Aut, si sic inebriata es in istis nec vis ea a tuo corde et a tuo Filio separare, ut alicui ea tribuas, saltem, domina, illis ignominiis et vulneribus indignissimum me conjunge, ut tibi et tuo Filio sit solatium socium habere penarum. O cum beatus essem, si possem vobis saltem in vulneribus sociari ! Nam quid hodie majus est, domina mea, quam habere cor unitum cordi tuo aperto et Filii tui corpori perforato ?...

O domina mea, quare mihi quod peto non tribuis ? Si te offendi, pro justitia cor meum vulnera ; si tibi servivi, nunc pro mercede peto vulnera. Et ubi est, domina, ubi est pietas tua, ubi est immensa clementia tua ? Quare facta es mihi crudelis, que semper fuisti benigna ? Quare facta es mihi avara, que semper fuisti liberalis et larga ? Non peto a te, domina, solem nec sidera, sed peto vulnera. Quid est hoc, si sic de istis vulneribus es avara ? Aut a me, domina, vitam auferas corporalem aut cor meum vulnera...

« Mais, o ma dame blessée, blesse nos cœurs et renouvelle en eux la passion de ton Fils. Unis ton cœur blessé au nôtre, afin qu'avec toi et comme toi nous soyons blessés des blessures de ton Fils... O ma dame, si tu ne veux pas me donner ton Fils crucifié ni ton cœur blessé, donne-moi au moins, je t'en prie, les blessures, les outrages, les affronts, les opprobres de ton Fils et tout ce que tu ressentis en toi-même. Quelle est la mère, en effet, qui, si elle le pouvait, n'enlèverait à son fils et à elle-même les souffrances, pour en charger son serviteur ? Ou bien, si tu en es tellement enivrée et ne veux pas les arracher de ton cœur et du cœur de ton Fils pour les donner à quelqu'un d'autre, associe-moi au moins, ma dame, tout indigne que j'en sois, à ces ignominies et à ces blessures, afin que pour toi et pour ton Fils ce soit un soulagement que d'avoir un compagnon de douleur. O que je serais heureux si je pouvais au moins partager vos blessures ! Car qu'y a-t-

il aujourd'hui de plus précieux, ma dame, que d'avoir le cœur uni à ton cœur ouvert et au corps transpercé de ton Fils ?...

O ma dame, pourquoi ne m'accordes-tu pas ce que je demande ? Si je t'ai offensée, punis-moi en blessant mon cœur ; si je t'ai bien servie, je demande les blessures comme salaire. Et, ma dame, où est ta pitié, où est ton immense clémence ? Pourquoi es-tu devenue cruelle envers moi, toi qui fus toujours miséricordieuse ? Pourquoi es-tu devenue avare, toi qui fus toujours généreuse et libérale ? Je ne te demande pas, o ma dame, le soleil ni les étoiles ; je te demande des blessures. Pourquoi es-tu si avare de ces blessures ? Ma dame, ôte-moi la vie ou blesse mon cœur... »

Apparaît alors, ultime image, la fragile silhouette de saint François agenouillé, blotti au pied de la croix, approchant le visage et les mains des pieds du Crucifix, dans un geste d'une infinie tendresse, tandis que Marie, toute drappée de noir, immobile, les mains seules vivantes, détourne son visage douloureux du spectacle qui la navre⁵³...

Cependant, l'union au cœur transpercé de Jésus est à la fois douleur insoutenable et douceur ineffable, qui fait défaillir les mystiques (songeons, dans l'Italie franciscaine de la fin du 13^e siècle, à Angèle de Foligno). Cet « incendie d'amour », qui arrache de tels accents à Iacopone⁵⁴ :

*Fugo la croce che me devura,
la sua calura non posso portare.
Non posso portare sì granne calore
che ietta la croce, fugenno vo amore ;
non trovo loco, ca porto nel core ;
la remembranza me fa consumare.*

« Je fuis la croix qui me dévore,
je ne puis supporter son ardeur.
Je ne peux supporter une chaleur aussi intense
que le feu qui émane de la croix, je fuis l'amour ;
je ne trouve pas de refuge, car je le porte dans mon
cœur ;
son souvenir me consume. »

53. Tels les a fixés à jamais Ugolino di Nerio, dans les années 1325-1327 ; cf. P. Torriti, *op. cit.*, n° 34.

54. Laude, n° 75.

à peine suggéré, est aussitôt étouffé, dans la version reçue du *Stabat*, par la prière finale. Qu'aurait-été la sobre beauté du grand chant mystique, si les lois du genre n'avaient triomphé ? Laissons-nous une dernière fois porter par le lyrisme des poètes franciscains et prolongeons, chacun à notre gré, l'effusion d'amour, comme nous y invite la plus ancienne version du poème :

*Crucifixo fac me frui
dum sum in exilio,*

guidés par ces vers de Iacopone⁵⁵ :

*L'Amore sta appeso, la croce l'ha preso
e non larga partire.*

*Vocce currendo e mo me ce appendo,
ch'eo non possa smarrire :*

*ca lo fugire fariame sparire,
ch'eo non fora scritto en amore.*

*O croce, eo m'appicco e a te m'afficco,
ch'eo gusti morendo la vita :*

*ché tu n'èi ornata, o morte melata ;
tristo che non t'ho sentita !*

*O alma sì arditata d'aver sua ferita,
ch'eo moga accorato d'amore...*

*O amor d'agno, maior che mar magno,
e chi de te dir porrià ?*

*A chi c'è annegato de sotto e da lato
e non sa do' se sia,
e la pazia li par ritta via
de gire empazato d'amore⁵⁶.*

55. Laude, n° 83 « O dolze amore c'hai morto l'Amore ».

56. « L'Amour est appendu, la croix l'a pris
et ne le laisse pas partir.

Je cours à la croix et m'y suspends aussitôt,
de peur de me perdre :

fuir me ferait mourir,

car je serais rayé du nombre des amants.

O croix, je m'accroche à toi, à toi je m'attache,

afin qu'en mourant je goûte à la vie,

car tu en es parée, o mort douce comme le miel ;

que je suis triste de ne pas t'avoir sentie !

magnifique prélude à la mystique de la sage folie et de la folle sagesse :

*Convertarme voglio solennemente
nella pazzia del mio Salvatore,
merediana luce splendente.
Pazzia di Cristo, lucido splendore,
in te son fatto pazzo di presente,
che'l mio sapere sempre fu errore...⁵⁷*

Geneviève HASENOHR

O âme hardie, prête à recevoir sa blessure,
puissé-je mourir, frappé au cœur par l'amour...

O amour de l'Agneau, plus grand que la grande mer,
qui pourrait parler de toi ?

Celui qui de tous côtés est englouti dans ses ondes,

qui ne sait où il est,

qui croit tenir le droit chemin,

lorsqu'il court le monde en proie à la folie de l'amour. »

57. Ugo Panziera, *Cantico spirituale* ; éd. Prato, 1861.

« Je veux être transformé, solennellement,

dans la folie de mon Sauveur,

lumière resplendissante de midi.

Folie du Christ, lumineuse splendeur,

me voici devenu fou en toi,

car mon savoir ne fut jamais qu'erreur... »