Le Regard du mauvais (œil)

L'art roman comme bouclier de la Foi

Evil Eye(ing): Romanesque Art as a Shield of Faith

Herbert L. Kessler

Traducteur : Sophie Moiroux

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/6984>

DOI : 10.4000/imagesrevues.6984

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Herbert L. Kessler, « Le Regard du mauvais (œil) », *Images Re-vues* [En ligne], 16 | 2019, mis en ligne le 21 décembre 2019, consulté le 03 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/6984> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.6984>

Ce document a été généré automatiquement le 3 février 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Le Regard du mauvais (œil)

L'art roman comme bouclier de la Foi

Evil Eye(ing): Romanesque Art as a Shield of Faith

Herbert L. Kessler

Traduction : Sophie Moiroux

NOTE DE L'ÉDITEUR

L'article a été initialement publié en anglais sous le titre « Evil Eye(ing): Romanesque Art as a Shield of Faith », dans le volume *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century: Essays in Honor of Walter Cahn*, édité par Colum HOURIHANE, (Princeton, University Park, 2008, p. 107-135). La traductrice, Sophie Moiroux, souhaite remercier Chloé Maillet, Nicolas Sarzeaud et Jean-Claude Schmitt pour leurs relectures.

- 1 Dans son article de 1947, à juste titre célébré et hautement influent, intitulé « On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art », Meyer Schapiro fait la distinction entre ce qui selon lui est « une conception esthétique de la peinture en tant qu'objet pour l'œil » et « la tradition de la peinture, principalement en tant que véhicule de doctrine¹ ». Rassemblant une série de textes du XII^e siècle qui semblent confirmer ce qu'il considère comme « le moment essentiellement esthétique et séculier », Schapiro fournit une lecture attentive de la célèbre lettre de saint Bernard de Clairvaux à Guillaume de Saint Thierry, dans laquelle le théologien cistercien raille les attirances charnelles de l'art, en particulier les représentations d'animaux et de grotesques :

Mais que signifient dans vos cloîtres, là où les religieux font leurs lectures, ces monstres ridicules, ces horribles beautés et ces belles horreurs² ?

- 2 Il élabore alors son commentaire sur la fonction fondamentalement esthétique de l'art roman en présentant d'autres textes, tel un dialogue clunisien-cistercien anonyme qui semble succinctement soutenir que les images et autres formes de décoration d'église ne sont « pas une pratique nécessaire, mais sont considérées comme voulues pour le désir des yeux »³, ainsi que d'autres assertions similaires par Gerhoh de Reichersberg :

Si une colonne est déplacée, le bâtiment entier est menacé de la ruine. Si une image est détruite, l'œil du spectateur est extrêmement offensé⁴.

- 3 Il n'est bien sûr pas difficile de trouver des travaux qui exemplifient l'intérêt porté par saint Bernard et par d'autres, et qui paraissent témoigner de la distinction faite par Schapiro entre l'« objet pour l'œil » et le « véhicule de doctrine ». L'art roman abonde en créatures monstrueuses, et celles-ci ont été longuement examinées depuis que Schapiro a publié son étude séminale⁵. Les chapiteaux dans la nef de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay en offrent des exemples parfaits⁶ (fig. 1). L'un montre un serpent glissant sur une bête constituée d'un corps de bœuf et d'un torse humain se protégeant avec un globe de l'avancée d'un monstre plus traditionnel, le basilic, dont le corps ailé et serpentin est surmonté d'une tête menaçante, semblable à une chauve-souris, et pourvu d'avant-bras griffus. Sur le côté, un homme avec une énorme boule en pierre est prêt à attaquer le démon couronné. Attirant l'œil avec leur artifice imaginatif bizarre et leur combat fantaisiste, de telles images sont assurément le type de distraction spirituelle que saint Bernard a en tête. Elles ont également certainement intéressé l'auteur cistercien postérieur du *Pictor in Carmine*, qui soutient que l'art fondé sur la doctrine est préférable aux « centaures avec carquois, hommes sans tête souriant, ladite chimère logique » et autres

images insensées dans le sanctuaire de Dieu, qui sont davantage des monstruosité diffformes que des ornements, et [qui captent] le regard de nos contemporains par un plaisir non seulement vaniteux mais aussi profane⁷.

Figure 1

Basilic, chapiteau de la nef, Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine.

Photographie : James Austin.

- 4 De plus, comme d'autres vaines productions humaines, celles-ci ont été condamnées en tant qu'idoles. Dans son commentaire sur l'interdiction des images matérielles, dans le deuxième commandement, Raban Maur souligne :

Si vous formez un corps avec des membres humains et une tête de chien ou de chèvre, ou mettez deux visages sur un seul corps humain, ou encore ajoutez l'arrière-train d'un cheval ou d'un poisson à un torse humain, ceci et d'autres choses similaires ne créent pas une ressemblance mais une idole⁸.

- 5 Selon ce type de discussions, les belles difformités de saint Bernard de Clairvaux sont alors intéressantes non seulement à cause de leur attrait esthétique, mais aussi parce qu'elles posent la question de l'idolâtrie, et impliquent *de facto* la théologie.
- 6 Cet article entreprend donc de reconsidérer la distinction faite par Schapiro entre un art purement esthétique et l'art en tant que « véhicule de doctrine », en examinant en détail un diptyque en ivoire peu étudié du milieu du XII^e siècle se trouvant aujourd'hui à Florence (Museo nazionale del Bargello, fig. 2 et fig. 3), qui combine effectivement deux thèmes théologiques traditionnels centrés sur les monstres⁹. Le diptyque fabriqué en défense de morse est attribué à des artistes flamands et daté de vers 1150 (fig. 4), sur la base d'une comparaison entre son avers et un relief en pierre de l'église Notre-Dame à Maastricht¹⁰. John Beckwith l'attribue cependant à des artistes anglais, en se basant sur des références succinctes au Psautier de Shaftesbury (Londres, British Library, Lansdowne MS 383), au tympan de saint Michel à Moreton Valence dans le Gloucestershire et aux reliefs de la cathédrale de Chichester¹¹. Alors que la comparaison de Beckwith avec les deux premiers est contestable, certains aspects stylistiques de ces derniers, en particulier le Christ aux traits lourds dans la scène de Béthanie, rendent

une provenance anglaise plus convaincante. Néanmoins, à cause des différences de médium et d'échelle, toute attribution basée sur de telles associations demeure fortement spéculative et l'attribution précise reste à déterminer.

Figure 2

Le Christ terrassant les bêtes, ivoire, Florence, Museo nazionale del Bargello.

Figure 3

S. Michel tuant le Démon, ivoire, Florence, Museo nazionale del Bargello.

Figure 4

Le Christ terrassant les bêtes, relief de pierre, portique, Maastricht, Onze Lieve Vrouwekerk.
Photographie : Rijksdienst voor de Monumentenzorg, Pays-Bas.

- 7 Le thème de l'avvers de l'ivoire (fig. 2) ainsi que celui de la sculpture de Maastricht (fig. 4) sont évidemment basés sur le Psaume 90 (91) :

Il marchera sur l'aspic et le cobra,
Il foulera sans risque la vipère et le serpent¹².

- 8 Les deux représentations du Christ terrassant un lion et un basilic se situent dans une vieille tradition latine, d'abord documentée à Ravenne au VI^e siècle¹³ et particulièrement populaire sur les couvertures de livre carolingiennes, comprenant les ivoires de Genoels-Elderin (Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, fig. 5)¹⁴, un relief du début du IX^e siècle à Oxford (Bodleian Library)¹⁵ et le grand Évangile de Lorsch de vers 810 au Vatican (Biblioteca Apostolica)¹⁶. Le sujet connaît aussi une histoire ultérieure importante sur les portails romans et du premier gothique. Il est présenté sur la Porta dei Mesi à Ferrare (fig. 6), qui peut être datée de 1135-40. Aujourd'hui très endommagé, le fragment de relief de ce portail représente le Christ, flanqué de deux anges, au-dessus d'un lion, et le « BASILLISCUS » sous la forme alternative avec une tête de coq¹⁷. Le thème apparaît à Maastricht, à Chartres, et bien sûr dans le *Beau Dieu* d'Amiens¹⁸. À part ces représentations traditionnelles, le chapiteau de Vézelay (fig. 1) semble être davantage une traduction du motif bien établi de la bataille spirituelle dans un registre pictural différent, plutôt qu'une forme totalement étrangère de représentation. En effet, dans l'église d'Ambroise-sur-Loire, un chapiteau du XIII^e siècle réduit la différence entre les deux thèmes en représentant un homme écrasant deux basilics serpentins, flanqué d'autres basilics à têtes humaines¹⁹.

Figure 5

Le Christ terrassant les bêtes, ivoire Genoels-Elderin, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.

Figure 6

Le Christ terrassant les bêtes, relief de pierre de la Porta dei Mesi, portique, Ferrare, Duomo.

Photographie de l'auteur.

- 9 Le Psaume 90 (91), poème sur la protection que Dieu accorde à ses fidèles, inclut une promesse sur l'acte de voir :

Il suffit que tes yeux regardent,
tu verras le salaire des impies,
toi qui dis : Yahvé mon abri !
et qui fais d'Elyôn ton refuge.
Le malheur ne peut fondre sur toi,
ni la plaie approcher de ta tente :
il a pour toi donné ordre à ses anges
de te garder en toutes tes voies.
Sur leurs mains ils te porteront
pour qu'à la pierre ton pied ne heurte (8-12).

- 10 Les *Enarrationes in Psalmos*, très diffusées, de saint Augustin, sous-tendent la plupart des interprétations picturales. Elles commencent par assimiler le Seigneur des versets à une porte, thème issu de l'iconographie des ivoires carolingiens et de l'emplacement des sculptures à l'entrée des églises :

Si nous attendons que le diable réponde, quand il nous tente de la sorte, nous entrons par la porte, comme tu l'entends dans la leçon de l'évangile. Qu'est-ce qu'entrer par la porte ? Entrer par le Christ. Il dit lui-même « Je suis la porte ». Qu'est-ce qu'entrer par le Christ ? Imiter les voies du Christ. En quoi imiterons-nous les voies du Christ ?²⁰

- 11 Mais, surtout, les *Enarrationes* lisent le texte du Psaume comme une allégorie de la tentation du Christ, car, selon saint Matthieu (4 : 6), le diable lui-même a cité les versets 11 et 12 pour tester le Christ. Engageant l'idée directement dans l'Incarnation, elles étendent l'argument à toute charnalité humaine :

Le Christ fut tenté afin que le Chrétien ne succombe pas au tentateur²¹.

Figure 7

Psaume 90 (91), Psautier, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms Fol. 23, fol. 107^v.

Photographie : The Index of Christian Art, Princeton University.

- 12 L'exégèse de saint Augustin est illustrée littéralement dans le Psautier de Stuttgart du début du IX^e siècle (Württembergische Landesbibliothek, ms Fol. 23, fol. 107^v, fig. 7)²², qui, sous les lignes du Psaume cité dans les Évangiles, présente un Christ que raillent des démons afin qu'il succombe à la gloire terrestre, représentée par des vases d'or, alors que deux anges regardent, l'un d'eux tendant un globe, de la même manière que le monstre à Vézelay (fig. 1), pour repousser les démons. En dessous, une deuxième miniature dépeint le Seigneur victorieux – vêtu d'un habit militaire romain et portant son livre ouvert comme un bouclier – se tenant à cheval sur le serpent et le lion et transperçant le premier, tandis qu'un seul ange regarde et que la Main de Dieu émerge d'un arc céleste. Dans sa lecture du Psaume, Cassiodore considère les quatre bêtes comme étant différents aspects du diable, et il est suivi en ceci par la plupart des théologiens²³. L'inscription sur l'ivoire de Florence (fig. 2) s'appuie sur la tradition exégétique établie :

Dieu est roi et homme, que l'image simple signe.

Par lui la mort est écrasée, montrée par le serpent [et] le lion²⁴.

- 13 L'ivoire est alors incontestablement un « véhicule de doctrine ». Mais il s'appuie également sur la culture de l'« objet pour les yeux », à la fois grand art et folklore. Introduire le thème du triomphe sur un diptyque d'ivoire est en soi une appropriation intelligente de la tradition des diptyques consulaires de l'Antiquité tardive, qui a aussi inspiré les sculpteurs des VIII^e/IX^e siècles avec son imagerie de la victoire²⁵. Les couvertures de Genoels-Elderen (fig. 5) et de Lorsch en sont des exemples classiques, où le Christ assisté d'anges et victorieux des bêtes remplace les représentations du souverain flanqué de soldats et subjuguant des barbares, comme par exemple sur le

diptyque Barberini du VI^e siècle à Paris (Musée du Louvre)²⁶. Dans d'autres cas, l'association entre le saint triomphe et la victoire séculière est tout-à-fait réelle. Un beau saint Michel subjuguant le dragon du début du IX^e siècle à Leipzig (Museum des Kunsthandwerks) est en fait sculpté à partir d'un feuillet de diptyque consulaire du V^e siècle²⁷.

- 14 Le même type d'appropriation apparaît sur le feuillet-revers du diptyque de Florence (fig. 3), dont le dos est renforcé, vraisemblablement pour accueillir une matrice à écrire en cire ou en vélin, et qui était à l'origine attachée à la plaque frontale par des lanières de cuir²⁸. Il représente saint Michel terrassant le démon, un thème de triomphe conservé sur le fragment d'un diptyque consulaire du V^e siècle à Hambourg représentant une Victoire tuant un barbare (Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. 93 *in scrin.*, fig. 8). Ainsi, il perpétue lui aussi la typologie des diptyques d'ivoire comme signe de victoire et de protection.

Figure 8

La Victoire tuant un barbare, ivoire, Hambourg, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. 93 *in scrin.*

- 15 Le triomphe de saint Michel est lié à celui du Christ, comme dans le Sermon sur la Fête de saint Martin de León (1130-1203), un contemporain de l'ivoire, qui cite le Psaume 90 (91)²⁹. Inspiré par les anges gardiens auxquels se réfère le Psaume, saint Michel se voit depuis longtemps octroyer le rôle de protecteur³⁰, avant tout parce qu'il a mené la bataille eschatologique décrite dans Révélation 12. Il était typiquement vénéré dans des lieux élevés représentant le point de rencontre du ciel et de la terre – Monte Gargano et Castel Sant'Angelo, par exemple. Depuis la fin du XII^e siècle au moins, son épée et son bouclier sont des reliques dans un autre lieu, le Mont Saint-Michel³¹. Ainsi, dans le Sacramentaire du Mont Saint Michel du XI^e siècle à New York (Pierpont Morgan Library, MS 641, fol. 155^v), l'archange est placé au sommet du sabord tandis que Héraclès entre

dans Jérusalem³², tout comme Ecclesia elle-même sur le frontispice des écrits de saint Ambroise produits à l'abbaye de Michelsberg, probablement durant la deuxième moitié du XII^e siècle et se trouvant toujours à Bamberg (Staatsbibliothek, Msc. Patr. 5, fol. 1^v, fig. 9)³³. Saint Michel, avec saint Gabriel et saint Raphaël, est aussi montré combattant les démons sur le toit de l'église dans la miniature d'*Ecclesia* dans le grand *Hortus Deliciarum* de Herrade de Landsberg (*olim* Strasbourg, Bibliothèque de la Ville, fol. 255)³⁴.

Figure 9

Saint Michel et des moines préparant un manuscrit, Écrits de Saint Ambroise, Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. Patr. 5, fol. 1^v.

- 16 L'inscription sur la plaque d'ivoire mobilise ce thème :
 Debout, son corps entier sous le bouclier de la foi,
 Saint Michel terrasse l'ennemi, l'écrase de ses pieds, et le transperce avec une lance³⁵.
- 17 La traduction du Psaume 90 (91) par saint Jérôme se réfère au *scuto circumdabit te veritas eius*, mais semble aussi faire allusion à l'appel que lance saint Paul aux fidèles pour la bataille spirituelle à la fin des Éphésiens :
 Revêtez l'armure de Dieu, pour pouvoir résister aux manœuvres du diable. Car ce n'est pas contre des adversaires de sang et de chair que nous avons à lutter, mais contre les Principautés, contre les Puissances, contre les Régisseurs de ce monde de ténèbres, contre les esprits du mal qui habitent les espaces célestes... Tenez-vous donc debout, avec la Vérité pour ceinture, la Justice pour cuirasse, et pour chaussures le Zèle à propager l'Évangile de la paix ; ayez toujours en main le bouclier de la Foi, grâce auquel vous pourrez éteindre tous les traits enflammés du malin.
- 18 En effet, avec ses propres « ceintures » de cuir l'ivoire évoquerait justement une telle armure³⁶.

- 19 L'inscription s'appuie sur Prudence. De même, la locution « *pede calcat* » (il l'écrase de ses pieds) est tirée directement de la description, dans la *Psychomachia*, de la Foi triomphant du *Veterum Cultura Deorum* :

[la Foi] frappe la tête de son ennemi, avec ses sourcils froncés, jette dans la poussière cette bouche qui était repue du sang des bêtes et écrase ses yeux sous ses pieds, les poussant dans la mort³⁷.

- 20 L'iconographie fait elle aussi allusion au traité du v^e siècle, beaucoup lu, sur la lutte entre le bien et le mal. La version de Berne du début du x^e siècle (Burgerbibliothek, Cod. 264, p. 69, fig. 10), par exemple, conserve ce qui semble être l'iconographie chrétienne primitive originale, dans laquelle la Foi est montrée immobilisant à terre la personnification du Culte Païen avec sa jambe droite et son genou gauche, et poussant son visage contre le sol³⁸. Un autel avec le bœuf sacrificiel à droite et une idole au sommet d'une colonne (un dieu guerrier tenant une lance et un bouclier mais dépeint nu et avec les jambes croisées pour montrer son impotence) représente le culte inefficace précédemment voué à la fausse déité. Deux siècles plus tard, l'enlumineur anglais connu sous le nom de Maître d'Alexis transforme l'ancienne imagerie pour souligner le rôle que joue la vision dans le culte païen (Londres, British Library, Cotton MS Titus D xvii, fig. 11). Il représente la Foi enfonçant une lance dans l'œil droit (caché) de l'Idolâtrie, aux cheveux ruisselant derrière sa tête et à l'œil gauche encore exposé. Au-dessus, le *titulus* souligne ce thème :

La Foi avance et mutile les yeux³⁹.

Figure 10

La Foi tuant le Culte Païen, manuscrit de Prudence, Berne, Burgerbibliothek, Cod. 264, p. 69.

Figure 11

La Foi tuant l'Idolâtrie, manuscrit de Prudence, Londres, Cotton ms Titus D xvii, fol. 6.

- 21 Se concentrant également sur les organes du culte païen, le sculpteur du diptyque de Florence représente saint Michel transperçant la bouche du diable, qui a consommé les sacrifices sanglants (fig. 3). Il attire une attention particulière sur l'œil énorme du diable, percé d'une pupille éblouissante dirigée vers l'Ange et mise en avant par son oreille animale et ses cheveux fous et flottants, qu'il reprend avec éloquence dans le bouclier oculaire de l'ange.
- 22 Ce faisant, le sculpteur d'ivoire mobilise le concept du mauvais œil qui protège contre le « *concupiscentia oculorum* », le « désir des yeux », qui a longtemps été assimilé à l'envie et à la tentation⁴⁰, considérées comme le commencement de tout péché⁴¹. Bien que le mécanisme varie grandement d'une époque à l'autre et d'un lieu à l'autre, le mauvais œil s'appuie sur le principe de *similia similibus curantur*, à savoir, que le même attire le même et ainsi repousse aussi le même⁴². Assimilée à la théorie médiévale de l'extromission, c'est-à-dire à l'idée que la vue est une émanation active de l'œil⁴³, la représentation d'un œil est ainsi censée prévenir de l'envie ; tout d'abord en attirant l'œil désireux, puis en le repoussant avec un effet convenablement destructeur sur la personne voulant le mal.
- 23 Une mosaïque d'Antioche de la fin du II^e siècle, par exemple, représente l'œil attaqué de toutes parts et de toutes manières par un chien, un serpent, un scorpion, un oiseau et un chat sauvage, ainsi que par une lance et un triton (Antakya, Hatay Museum, fig. 12)⁴⁴. Seul contact avec le spectateur, l'œil offre un bouclier qui protège quiconque entre dans la pièce, un point renforcé par l'imprécation ambiguë « *KAI SY* », « toi aussi », qui a justement été interprétée comme un « sort destiné à prévenir des sorts⁴⁵ ». Une

représentation similaire du regard envieux repoussé par l'œil sur le pavement dans la basilique Hilariana à Rome est accompagnée de ces mots :

Que les déités soient propices à ceux qui entrent. Tout est de Dieu qui n'a pas le mauvais œil et qui porte assistance à ceux qui espèrent en lui⁴⁶.

Figure 12

Mauvais œil, pavement de mosaïque d'Antioche, Antakya, Hatay Museum.
Princeton University, Department of Art and Archaeology

- 24 L'imagerie du mauvais œil circule largement sur des amulettes de l'Antiquité tardive, certaines d'entre elles marquées de « *φθόνος* » (envie ou jalousie de la bonne fortune d'autrui) ou du nom de saint Michel pour évoquer la chevalière magique que, selon le *Testamentum Solomonis*, l'Archange a décerné au roi de l'Ancien Testament pour le protéger dans la bataille⁴⁷. Ainsi, sur un pendentif en bronze au Kelsey Museum à Ann Arbor (KM 26115, fig. 13), la représentation du mauvais œil porte l'inscription des puissants noms de Iaô (forme raccourcie de Yahvé), Sabaôth (armées du ciel), et Michel – « secours⁴⁸ ». L'œil humain, montré attaqué par des serpents et des animaux, un trident et une lance, est le pendant de la femme démoniaque et du lion piétinés et transpercés par un guerrier sur l'avvers de l'amulette portant l'inscription : « Dieu qui triomphe du Mal ».

Figure 13

Mauvais œil, pendentif en bronze (KM 26115), Kelsey Museum of Archeology, Ann Arbor, University of Michigan.

- 25 Une autre médaille de bronze (percée afin de pouvoir être portée sur soi), ayant appartenu à la collection Campbell Bonner mais ne se trouvant plus à Ann Arbor (fig. 14), introduit l'œil directement sur l'image du cavalier victorieux triomphant de l'esprit malin, là encore identifié comme « Dieu qui triomphe du Mal⁴⁹ ». Dans ce cas, l'œil semble en fait être une corruption du bouclier du soldat, créant – comme sur l'ivoire – un éloquent amalgame de l'œil et de l'armure protectrice.

Figure 14.

Dieu qui triomphe du Mal, amulette (anciennement, Campbell Bonner Collection, Ann Arbor Michigan). D'après Bonner.

Figure 15

Dieu qui triomphe du Mal, amulette (KM 26119), Kelsey Museum of Archeology, Ann Arbor, University of Michigan.

- 26 Une troisième amulette au Kelsey Museum (KM 26119, fig. 15) représente un cavalier à cheval, guidé par un ange, transperçant un monstre hybride avec une lance⁵⁰. Une fois encore l'inscription « Il y a un Dieu qui triomphe des choses malignes » évoque l'avvers

du diptyque de Florence (fig. 2) qui affirme : le « Roi, Dieu et Homme, triomphe de la mort ». Ici, de plus, le verset ouvrant le Psaume 90 (91) est en fait inscrit autour de cette amulette :

Qui habite le secret d'Elyôn passe la nuit à l'ombre de Shaddaï, disant à Yahvé...

- 27 Le Christ au ciel est effectivement représenté sur le revers, accompagné du Trisagion au-dessus de « signes en anneaux » magiques et d'un lion terrassant un serpent. L'inscription qui l'encercle indique clairement sa finalité :

Sceau du Dieu vivant, préserve de tout mal celui qui porte cette amulette⁵¹.

- 28 Aucun œil n'est représenté dans ce cas, mais on trouve un bouclier sous forme de mandorle, qui provient en fait de l'ancien *clipeus*. L'aspect protecteur de la mandorle, identifiée avec la personne-même du Christ⁵², est perpétué dans l'illustration des versets 4-6 qui précède la Tentation et le Christ terrassant les Bêtes dans le Psautier de Stuttgart (fol. 107^r, fig. 16). Situé entre les lignes faisant allusion au « bouclier qui t'entourera » et des références à la « flèche qui vole au grand jour, la peste qui marche dans les ténèbres, ou le fléau qui dévaste à midi », le Christ est représenté entouré d'un bouclier violet cerclé d'or qui, comme l'œil représenté sur le pavement d'Antioche (fig. 12) et sur les amulettes, repousse les serpents qui attaquent et les armes fourchues maniées ici par un diable⁵³. Le Christ comme bouclier est également le thème de l'illustration du Psaume dans le célèbre Psautier d'Utrecht du IX^e siècle (Bibliotheek der Rijksuniversiteit, MS 32, fol. 53^v, fig. 17)⁵⁴, qui est là directement placé au-dessus du vers « *Scuto circumdabit te veritas eius* ». Le Seigneur est représenté à cheval sur deux bêtes, transperçant l'œil du serpent avec une longue lance, et est, de manière inhabituelle, cerclé d'un bouclier ovale soutenu par des anges pour le protéger contre ceux qui font le mal qui, aux extrémités gauche et droite, pointent des flèches sur lui (une figure émergeant du ciel le couronne). La signification est claire : la personne même du Christ protège de tout mal ceux qui croient en sa divinité.

Figure 16

Psautier 90 (91), Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms Fol. 23, fol. 107^r.

Photographie : The Index of Christian Art, Princeton University.

Figure 17

Psautier 90 (91), Psautier, Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, ms 32, fol. 53^v.

- 29 Le diptyque de Florence (figs. 2 et 3) est en fait une amulette. Bien qu'il déploie des thèmes communément représentés sur de grandes couvertures de livre et dans la sculpture monumentale d'église, il est en soi un petit objet (11,4 × 5,7 cm). Le grand trou en haut de l'avert lui aurait permis de rester ouvert même porté. Alors que ce trou semble être une modification tardive, les cordes de cuir aux coins lui auraient laissé la même flexibilité⁵⁵. Dans leur aspect fonctionnel aussi les ivoires élégamment sculptés sont le produit d'une tradition de la culture visuelle populaire, et non pas de la doctrine. Des tablettes de cire talismaniques survivent de l'Antiquité tardive, dont un spécimen en bois dans la Collection Moen éloquemment sculpté des noms de Souriel, Raphaël, Michel et Gabriel⁵⁶, ainsi que les amulettes de Bous comprenant de manière significative des versets du Psaume 90 (91)⁵⁷.
- 30 La miniaturisation même du sujet intensifie la force magique, comme l'atteste à la fin du XI^e siècle Baudri de Bourgueil, qui note que réduire la taille du faune et du satyre sur ses propres petites tablettes prisées en ivoire diminue presque complètement le pouvoir des démons⁵⁸. Le spectateur des plaques de Florence peut littéralement tenir le diable dans sa main et le fixer du regard.
- 31 L'imagerie, et pas seulement sa forme, doit ainsi être comprise dans ce contexte amuletique, en particulier dans le contexte du mauvais œil. S'appuyant sur des légendes concernant le basilic, le Psaume 90 (91) est lui-même interprété en termes de regard venimeux⁵⁹. Dans une tradition remontant à Plinie et élaborée durant le haut Moyen Âge, on considère que la seule manière de tuer un basilic est de tenir un miroir face à lui, afin que les « *radii oculorum* », qui sinon tueraient sa victime, lui reviennent par reflet et le détruisent lui plutôt que celle-ci. C'est précisément ce qui est représenté à Vézelay (fig. 1), où le démon semblable à un sphinx soutient un orbe afin que le basilic meure de ses propres radiations nocives⁶⁰. Au siècle suivant, Thomas de Cantimpré explique complètement ce mécanisme⁶¹. Il est incorporé au *Meditatio super salve regina*, faussement attribué à Bernard de Clairvaux mais néanmoins de cette période⁶². Saint Bernard lui-même a interprété le basilic comme le porteur du mauvais œil :
- Après tout, comme ils disent, le basilic, le pire et le plus exécrable de tous les animaux, porte du poison dans son œil. Fais attention au désir de l'œil venimeux, le mauvais œil, l'œil envoûtant. L'envie ; en vérité, qu'est-ce qu'envier, sinon voir le mal⁶³ ?
- 32 (En fait, au moins une amulette de l'Antiquité tardive invoque le nom de « Dieu et Jésus et le Saint Esprit » pour guérir des yeux physiquement malades⁶⁴. Par ailleurs, un charme irlandais du VIII^e siècle, courant dans l'Angleterre anglo-saxonne, recommande le pouvoir curatif du verset 13)⁶⁵. Dans un sens, le diptyque est ainsi comme le globe sur le chapiteau de Vézelay (fig. 1) : il est destiné à faire dévier les regards envieux et, ce faisant, à protéger le croyant qui le porte.
- 33 Écrire, il faut le noter, se comprenait comme faisant partie de la lutte contre les forces du mal⁶⁶. En effet, le mot même pour une tablette à écrire, *pugillaris*, évoque la bataille⁶⁷, et le travail du stylet sur la cire qu'elle contient est, déjà au I^{er} siècle, assimilé à celui d'une épée⁶⁸. Sur l'ivoire de Florence (figs. 2 et 3), le Christ et saint Michel sont tous les deux représentés en train de vaincre les démons avec des lances semblables à des stylets. La lance du Christ sous la forme de la croix, signe de son triomphe sur la mort, est – en partie à travers une allusion au Psaume 90 (91) – saluée dans la liturgie de la Semaine Sainte comme le *vexillum sanctae crucis* qui a rédimé le péché humain causé par l'ennemi séduisant⁶⁹. Ici, la plume est littéralement plus forte que l'épée.

- 34 On ne peut plus retrouver ce qui était écrit à l'intérieur de la plaque de saint Michel, ni son matériau⁷⁰. Il est tout-à-fait possible que, tout comme sur les bords des amulettes chrétiennes primitives, c'est le Psaume 90 (91) qui était inscrit à l'intérieur. Après tout, au cœur même de la théorie du mal qui prévaut pour l'Église se trouve la convoitise qu'a le diable de tout ce qui est bon et sa détermination à le briser – ainsi que la lutte engagée par le Christ et ses anges pour le combattre⁷¹. À la fin de son commentaire, Cassiodore résume la vertu des versets : « Ce psaume a un pouvoir merveilleux et dérouté les esprits impurs⁷² ». Dans le Cathach de Saint Colomba – un Psautier surnommé le « combattant » parce qu'on l'a effectivement emmené sur le terrain – l'initiale du Psaume 90 (91) est formée d'une croix transperçant un serpent (fol. 48^r)⁷³. Un motif similaire décore l'ouverture du Psaume dans le Psautier de Stuttgart (fig. 16), qui, comme beaucoup d'initiales, montre une bête hybride enchevêtrée dans le Verbe de Dieu. Plus vraisemblablement, les textes inscrits étaient fréquemment changés pour répondre à des besoins occasionnels, avec des Psaumes, des incantations ou même des images introduites en fonction de la nécessité de protéger contre la maladie, la jalousie, le danger d'un voyage, etc. Des extraits des Psaumes 30-32 sont inscrits sur un diptyque amuletique (en bois) du début du VII^e siècle retrouvé en Irlande⁷⁴. Des pamphlets médicaux de l'Antiquité tardive suggèrent justement un tel processus changeant. Par exemple, « pour un mal de gorge, écrivez sur un papier ce qui suit : ...⁷⁵ ».
- 35 Rempli de cire, le renforcement du feuillet de saint Michel (fig. 3) – quel que soit le texte (ou l'esquisse) qui y est inscrit – mettrait en place un contraste entre d'une part les mots fixes et les images sur l'extérieur et d'autre part le caractère éphémère, et donc intermédiaire, de l'intérieur⁷⁶. De cette manière, le diptyque de Florence mobiliserait le mécanisme symbolique enregistré dans l'une des images romanes les plus originales du triomphe de Dieu : la vision de l'Ange-Trinité terrassant le serpent-diable, qu'a eue Hildegarde de Bingen et qui est représentée dans le *Liber divinorum operum* de Lucca (Biblioteca Comunale, Cod. Lat. 1942, fol. 1^v, fig. 18)⁷⁷. Tandis que l'abbesse esquisse l'image sur des tablettes de cire, son compagnon Volmer – isolé de l'image et de l'auteur – la fixe sur un codex de vélin⁷⁸. Le manuscrit perdu d'Hildegarde, le *Liber Scivias* (Wiesbaden, Landesbibliothek, Cod. I, fol. 35^r), joue en fait sur l'intérieur et l'extérieur d'un diptyque, bien que d'une manière différente. Il représente Moïse dans les bras de *Synagoga* regardant fixement les surfaces noircies, mais ne comprenant clairement pas leur signification profonde ; comme l'explique le texte l'accompagnant, l'image de Synagogue n'a pas d'yeux « car, bien qu'elle connaisse la Loi en surface, elle ne peut en pénétrer le sens⁷⁹ ». Le frontispice des écrits de saint Ambroise à Bamberg (fig. 9) utilise également une juxtaposition pleine de sens. Il représente la majorité des moines préparant un codex pour l'inscription et deux d'entre eux prêchant avec des livres ouverts. L'un est représenté travaillant sur un diptyque de cire, seule figure autorisée à regarder l'Archange alors qu'il dessine la forme de saint Michel sur un diptyque⁸⁰. Le pendant de ce moine, montré en train de peindre le fronton de l'église en bas à droite de la miniature, pourrait être en train de réaliser un travail que Gerhoh (et Schapiro) considérerait comme un simple « objet pour l'œil ». Mais l'enlumineur est occupé à une tâche équivalant et même surpassant l'écriture, qui, après tout, a besoin de la chair d'un animal (représentée juste en dessous, en train d'être préparée à cet effet). L'impression dans la cire, rappelons-le, est une métaphore commune pour l'entrée de Dieu dans le monde matériel. Une version de ce trope est au fondement d'amulettes telles que celle conservée à Ann Arbor (fig. 15)⁸¹.

Figure 18

Vision de Hildegarde de Bingen, *Liber divinorum operum*, Lucca, Biblioteca comunale, Cod. lat. 1942, fol. 1^v.

- 36 Entendu de cette manière, l'ivoire de Florence (figs. 2 et 3) mobiliserait la lutte entre le corps et l'esprit qui sous-tend tout l'art roman. Isidore de Séville a déjà fait remarquer que les démons, qui connaissent le pouvoir de la beauté sensuelle, l'utilisent pour écarter l'humanité du droit chemin. Citant la célèbre affirmation de Matthieu (5, 28) : « Quiconque regarde une femme pour la convoiter a déjà commis, dans son cœur, l'adultère avec elle », il soutient que l'idolâtrie est donc une « fornication spirituelle ». Il poursuit en soutenant que :

il n'est pas capable de recevoir des choses spirituellement plaisantes celui qui n'a pas d'abord contrôlé sa cupidité. Il n'est pas capable de contempler Dieu, celui qui privilégie les désirs de ce monde. Ni n'est capable, celui dont les yeux sont obstrués de poussière, de percevoir des hautes choses⁸².

- 37 Plus tard au même siècle, Théodulf d'Orléans exprime une croyance sceptique selon laquelle :

les images ne sont que des produits de la vanité des Gentils, n'ayant d'avantage que pour les yeux, qui, comme par une sorte d'ambassadeur, rappelleraient des choses qui ont eu lieu mais qui sont incapables de mobiliser la raison, et mènent donc inévitablement à l'idolâtrie – des choses spirituelles aux choses charnelles, des choses invisibles aux choses visibles, de la vérité à son image, du corps à l'ombre, de l'Esprit qui donne la vie à la lettre qui tue.

- 38 Le contraste mis en place dans le diptyque entre les représentations et les mots sur l'extérieur dur et la cire sombre (probablement) constamment changeante à l'intérieur œuvrerait à inverser ce cycle descendant. Blanches ou peut-être peintes⁸³, les surfaces figurées attireraient les yeux – en particulier le diable monstrueux avec ses cheveux fous et son oreille animale, son nez crochu et son œil éblouissant – et l'aspect naissant,

caché mais anticipé, de l'intérieur activerait les aspirations de l'âme. Bref, le diptyque fonctionne de la manière comprise par Martin de León dans son discours sur la Fête de Saint Michel :

N'aie pas peur, très cher, de t'engager dans la bataille contre le dragon, parce que le Seigneur Jésus Christ viendra à ton aide. Dans les yeux humains corporels, le diable est horrible, mais dans les yeux de l'esprit son aspect terrifiant ne mérite que du mépris⁸⁴.

- 39 L'assertion écrite déclarant que le « *simplex imago* » représente « Dieu, le Roi et l'homme » renforcerait le processus⁸⁵. Rappelant le « Dieu qui triomphe du mal » sur les amulettes anciennes, elle renforce la croyance selon laquelle seule la foi dans le Dieu-fait-homme peut effectuer la transformation et le transfert.

- 40 Comme le notent Jack M. Greenstein et d'autres, le même message est encore communiqué par une autre inscription trouvée sur une douzaine d'œuvres d'art roman⁸⁶. Tout d'abord rapportée vers 1095 dans un recueil de textes par Baudri de Bourgueil (qui pourrait être son auteur), elle dit :

La présente image que vous percevez n'est ni Dieu ni homme,
Mais celui que l'image figure est Dieu et homme⁸⁷.

- 41 Ces versets encerclaient autrefois le relief du Christ terrassant les Bêtes sur la Porta dei Mesi (fig. 6)⁸⁸. Ils sont beaucoup cités par les théologiens : non seulement par Baudri mais aussi par Gerhoh de Reichersberg dans son commentaire sur les Psaumes écrit un quart de siècle après le texte par le même important théologien et politicien de l'Église cité par Schapiro :

En voyant le Christ impuissant sur la croix, admetts que tu vois Dieu, reconnais pleinement que tu es en train de voir ce qui est au-dessus [la représentation physique de la Crucifixion]. Comprends que ni Dieu ni un homme cloué n'est l'image que tu perçois, mais que celui que l'image figure est Dieu et homme. Alors que tu perçois ainsi de tes yeux l'image qui-donne-la-vie de l'homme pauvre et indigent qui pend sur la croix, comprends au fond de ton cœur que tu vois le Seigneur en face, tant qu'avec une foi solide tu sais qu'il est Dieu que tu perçois comme homme. Qu'il est le divin Seigneur celui que tu vois impuissant et pauvre. Qu'il est tout puissant celui que sur la croix tu vois faible. Qu'il est la vie des morts celui que tu perçois comme mort. Qu'il est le Sauveur celui que tu vois blessé⁸⁹.

- 42 C'est la « foi solide » de Gerhoh qui transforme la perception corporelle en une perception plus élevée, chose dont les incroyants sont incapables, eux qui voient donc toujours les images romanes comme des idoles. Cette foi est stimulée, dans ce texte et dans d'autres, à travers un processus de choses qui génèrent leurs propres antidotes : blessures/salut, mort/vie, faiblesse/puissance, pauvreté/Majesté, homme/Dieu.

- 43 Le plus célèbre exemplaire chrétien de ce sujet est bien sûr le serpent d'airain que Moïse a élevé dans le désert :

Dieu envoya alors contre le peuple les serpents brûlants, dont la morsure fit périr beaucoup de monde en Israël. Le peuple vint dire à Moïse : « Nous avons péché en parlant contre Yahvé et contre toi. Intercède auprès de Yahvé pour qu'il éloigne de nous ces serpents ». Moïse intercèda pour le peuple et Yahvé lui répondit : « Façonne-toi un Brûlant que tu placeras sur un étendard. Quiconque aura été mordu et le regardera restera en vie ». Moïse façonna donc un serpent d'airain qu'il plaça sur l'étendard, et si un homme était mordu par quelque serpent, il regardait le serpent d'airain et restait en vie (Nombres 21 : 6-9).

- 44 Dans une confrontation avec le Pharisien Nicodème, le Christ lui-même invoque cet exemple comme un signe de la croyance chrétienne dans la nouvelle relation entre Dieu et son fidèle :

Si vous ne croyez pas quand je vous dis les choses de la terre, comment croirez-vous quand je vous dirai les choses du ciel ? Nul n'est monté au ciel, hormis celui qui est descendu du ciel, le Fils de l'homme dont le ciel est la demeure. Comme Moïse éleva le serpent dans le désert, ainsi faut-il que soit élevé le Fils de l'homme, afin que celui qui croit en lui ait par lui la vie éternelle. Car Dieu a tant aimé le monde qu'il a donné son Fils unique, afin que celui qui croit en lui ne se perde pas, mais ait la vie éternelle (Jean 3 : 12-16).

- 45 Le Serpent d'Airain est souvent cité durant la période iconoclaste comme preuve que Dieu n'a pas interdit toutes les images, et, plus encore, comme preuve de l'efficacité spirituelle de l'art chrétien. Bède, par exemple, soutient que :

S'il était permis d'élever un serpent d'airain sur un morceau de bois afin que les Israélites qui le voient puissent vivre, pourquoi ne serait-il pas permis de rappeler à la mémoire du fidèle, par une peinture, cette exaltation de notre Seigneur Sauveur sur la croix à travers laquelle il triompha de la mort, ainsi que ses autres miracles et guérisons à travers lesquels il triompha magnifiquement du même auteur de mort⁹⁰.

- 46 Il n'est alors pas étonnant que le motif du serpent devienne un élément standard dans les représentations carolingiennes de la Crucifixion, introduisant explicitement en termes visuels la vieille fonction apotropaïque des croix et des scènes de Crucifixion⁹¹. Le Sacramentaire de Drogon (Paris, Bib. Nat., ms lat. 9428) en offre un exemple particulièrement vif. Enluminée à Metz entre 845 et 855, la scène de Crucifixion ornant l'initiale d'une prière pour le Dimanche des Rameaux présente un énorme serpent sous la croix (fol. 43^v, fig. 19). Le texte dit :

Dieu éternel et tout puissant, qui, en un exemple d'humilité que la race humaine doit imiter, a fait prendre chair et subir la croix à notre sauveur, accorde-nous rapidement ce que nous pourrions mériter pour avoir des preuves de sa patience [souffrance] et être des partenaires de sa résurrection⁹².

Figure 19

Crucifixion, Sacramentaire de Drogon, Paris, Bib. Nat. de France, ms lat. 9428, fol. 43^v.

- 47 Comme le note justement Celia Chazelle, « ceux qui regardent la miniature, et voient la scène à travers le « O » ressemblant à un oculus, doivent regarder avec foi afin d'être guéris du péché ». Ce faisant, ils re-joueraient les processus impliqués dans l'acte de regarder des amulettes comme celles de Ann Arbor (figs. 13, 14, 15) qui représentent simultanément la victoire sur le mal, en particulier sur les créatures serpentine, et offrent une vision élévatrice du Dieu du ciel. En fait, la miniature est étroitement connectée à une série de cristaux et autres pierres gravées contemporaines⁹³, parmi lesquelles plusieurs seraient des amulettes, comme par exemple un cristal de roche provenant de Saint-Denis (Londres, British Museum, fig. 20). Elles lient elles aussi la crucifixion historique à l'histoire du serpent d'airain, ainsi qu'aux bêtes terrassées du Psaume 90 (91) et à leurs représentations, qui montrent presque toujours des serpents. Depuis l'antiquité, les serpents sont les talismans les plus courants, en particulier les *medici invidiae*.

Figure 20

Crucifixion, cristal de roche, Londres, British Museum.
British Museum

- 48 En s'appuyant sur ces affirmations de la théorie de l'image, le Sacramentaire de Drogon va plus loin encore que de simplement suggérer une justification des représentations matérielles dans l'Ancien Testament. Il fournit également la preuve du fait que la Chrétienté détient un droit unique à produire de l'art sacré. En incluant la figure proéminente de Nicodème assis à droite⁹⁴, la scène dans l'initiale évoque un second épisode impliquant le serpent d'airain rapporté dans le deuxième livre des Rois, selon lequel Ezéchias a dû détruire le bronze salvifique donné par Dieu parce que les Juifs, toujours enclins aux « choses sur la terre » plutôt qu'aux « choses du ciel », se sont mis à le vénérer :

[Il] mit en pièces le serpent d'airain que Moïse avait fabriqué. Jusqu'à ce temps-là, en effet, les Israélites lui offraient des sacrifices ; on l'appelait Nehushtân (2 Rois 18 : 4).

- 49 En effet, dans son commentaire sur cet épisode, Raban Maur souligne la différence entre la perception juive « charnelle » de l'étendard que Dieu leur a fourni et l'appréhension spirituelle chrétienne du même simulacre en tant que « *typum Salvatoris*⁹⁵ ». En suivant l'introduction dans l'*Ordus romanus* qui cite le Psaume 90 (91) pour figurer le Christ comme un bouclier contre l'assaut du diable à travers l'étendard de victoire de la Crucifixion⁹⁶, il élabore la relation avec le serpent d'airain :

Dieu, toi qui as ordonné à ton serviteur Moïse d'élever un serpent d'airain [...] dans le but de délivrer ces âmes infectées par un venin léthal, afin que quiconque s'étant vu affligé une blessure meurtrière puisse se tourner vers lui et échapper à ce venin mortel, et acquérir une vie pleine de santé : signifie-toi toi-même loin dans le futur, lorsque pour la santé de ta créature, tu seras levé sur le gibet de la croix, afin que celui que le diable aura capturé avec les armes de l'envie, ta souffrance désirable le rappellera à son pays, accorde-nous [...] que nous puissions échapper avec ton aide aux pièges du diable et méritons de participer à la vie éternelle. Toi, qui vis avec le Père⁹⁷.

- 50 L'arme du diable est l'envie. Le bouclier du Christ est son humanité qui rachète les hommes et sa divinité qui sauve les fidèles.

Figure 21

Moïse et le Serpent d'Airain, vitrail, Saint-Denis.
D'après Grodecki.

- 51 Gérard de Cambrai incorpore la typologie du serpent d'airain dans son sermon au Conseil d'Arras, défendant les images, notamment en réaffirmant que « quiconque regarde le Christ à travers une image de la passion du Fils de Dieu peut être guéri du poison du vieil ennemi », reliant l'affirmation directement au serpent d'airain⁹⁸. À l'époque où est sculpté l'ivoire de Florence, l'abbé Suger rend cet ensemble d'idées explicite dans un des rondeaux qu'il introduit dans son église de Saint-Denis (fig. 21)⁹⁹.

Élevé au sommet d'une colonne au centre, Nehushtân apparaît ici sous forme de basilic, avec sa tête de mammifère, ses ailes et sa longue queue serpentine similaires à la créature du chapiteau de Vézelay (fig. 1) ou au serpent sous les pieds du Christ sur la plaque d'ivoire (fig. 2), mais rendu en une fine pièce de ferronnerie d'un caractère distinctement islamique¹⁰⁰. Niché dans les ailes de ce « roi des serpents » se trouve un Crucifix, de couleur verte et travaillé avec des rinceaux pour suggérer son pouvoir de donner la vie. Sous la colonne se trouvent les quatre créatures du Psaume 90 (91), la plus proéminente étant le basilic, le visage à présent au sol, comme Idolatria dans la *Psychomachia* (fig. 10). La légende fait remarquer que :

Tout comme le serpent d'airain fait périr tous les serpents,
Le Christ, élevé sur la croix, fait périr ses ennemis¹⁰¹.

- 52 Le vitrail de Suger évoque la défense des images élaborée par Rupert de Deutz à l'encontre d'un sceptique juif. Suger cite des précédents en faveur des images dans l'Ancien Testament, dont le Serpent d'Airain, et rattache sa défense des images directement à l'Incarnation, en soutenant que :

même si la ressemblance inanimée d'un serpent peut guérir ceux qui la regardent du venin des serpents, combien plus puissante est l'image de Dieu qui guérit des vices et des péchés¹⁰² ?

- 53 Contrairement aux Juifs, Rupert soutient qu'il est permis aux Chrétiens d'avoir des représentations matérielles car dans le Christ c'est Dieu que l'on voit et, dans sa forme visible, il est crucifié et triomphe ainsi du Diable :

Je fais et adore une humble ressemblance de Dieu le Très Haut, qui est devenu un Homme. Car je l'adore humblement pendu sur la croix, celui dont la gloire est méprisée par ce roi des fils de l'orgueil régnant sur le ciel¹⁰³.

- 54 Une fois encore, c'est la foi dans les deux natures du Christ qui est entendue pour distinguer les images chrétiennes de toutes les autres et pour leur donner leur pouvoir. Saint Augustin a préparé l'argument dans son interprétation du Psaume, mettant en contraste la vue physique pour conclure que :

Il apparut sous la forme qu'ont vue ceux qui L'ont crucifié. Nous ne L'avons pas vu, mais nous avons cru. Ils avaient des yeux, n'en avons-nous pas ? Oui, nous aussi avons les yeux du cœur, mais jusqu'ici nous voyons au travers de la foi, pas par la vue¹⁰⁴.

- 55 Soutenant que « toute personne ayant une foi forte est entourée de la protection divine », Cassiodore promeut lui aussi la croyance dans la nature duelle du Christ en tant que pré-requis pour bannir le vice :

Subjuguer de telles créatures féroces n'était possible que pour Lui qui est connu comme étant dans sa divinité coéternel et consubstantiel avec le Père¹⁰⁵.

- 56 Saint Martin de León développe le thème. À la fin de son sermon sur la Fête de Saint Michel dans lequel il cite le Psaume 90 (91) et assimile l'humanité du Christ à un bouclier interposé entre nous et sa divinité, il rappelle à ses lecteurs que la prière au Dieu-fait-homme est une arme contre l'ennemi invisible¹⁰⁶. Lire les Psaumes a un effet apotropaïque selon Saint Martin, tout comme l'est méditer sur des images telles que celle du diptyque de Florence¹⁰⁷.

- 57 Regarder des créatures monstrueuses d'un type si souvent représenté dans l'art roman, en particulier lorsqu'elles sont juxtaposées à des représentations du Christ et de ses saints comme sur le diptyque de Florence (figs. 2 et 3), permet d'établir une comparaison essentielle entre l'idole et la vraie image et donc entre l'idolâtrie et la

vénération véritable¹⁰⁸. Pierre Lombard, un contemporain de saint Bernard de Clairvaux et de Suger, élabore ainsi la distinction que Raban Maur a déjà faite entre les monstruosité inventées par les humains, qui sont considérées *de facto* comme des idoles, et les représentations des choses réelles du monde faites par Dieu. Commentant l'interdiction mosaïque dans les termes de 1 Corinthiens 8, Pierre Lombard soutient que :

Une idole est quelque chose dont l'œil ne peut voir l'aspect, mais dont l'esprit a imaginé l'existence. Par exemple, si quelqu'un forme des membres humains avec la tête d'un chien ou d'une chèvre, ou met deux têtes sur un corps humain, de ces façons il ne fabrique pas une image mais une idole¹⁰⁹.

- 58 Dans le rondu de Suger par exemple (fig. 21), le rendu du « serpent » biblique en une pièce de ferronnerie islamique avec une queue d'or brillante et sa place au sommet d'une colonne évoque une idole (voir fig. 10)¹¹⁰. De plus, invoquant la déclaration « Tu n'auras pas d'autre dieu devant moi » (Exode 20 : 3) – souvent considérée comme faisant partie de l'interdiction des images – Pierre Lombard poursuit en reliant directement l'argument avec la mystérieuse fusion de la chair et de l'esprit chez le Christ, de la même manière que Suger. Suivant son raisonnement, les composites monstrueux créés par les humains qu'il peut voir dans l'art autour de lui sont totalement dissemblables des images évoquant l'amalgame mystérieux qui constitue la Trinité :

Ce sont les trois commandements de la première table, appartenant à Dieu. Le premier d'entre eux, sur l'adoration de Dieu, appartient au Père, dans lequel il y a l'unité et l'autorité. Le second au Fils, dans lequel il est co-égal. Le troisième au Saint Esprit, est uni à tous les deux¹¹¹.

- 59 Le « désir des yeux » qui mène inévitablement à l'envie idolâtre est donc dans l'esprit de Pierre Lombard enchevêtré de manière complexe avec la doctrine. Les monstruosité faites par les hommes peuvent mettre en avant la valeur des vraies images de Dieu, qui engendrent une nostalgie spirituelle permettant de subvertir la charnalité essentielle de l'humanité.

- 60 C'est certainement aussi un message du *Pictor in Carmine*, qui s'ouvre sur une critique des « images insensées » et des « monstruosité difformes » et poursuit :

Occuper les esprits et les yeux des fidèles de façon plus charmante et plus utile. Car puisque les yeux de nos contemporains sont susceptibles d'être attirés par un plaisir non seulement vide, mais aussi profane [...] je pense excusable la concession qu'ils devraient apprécier au moins cette classe d'images qui, en tant que livres des laïcs, peut suggérer des choses divines aux incultes et exalter les érudits vers l'amour des écritures¹¹².

- 61 La même vue sous-tend le texte utilisé par Schapiro :

De belles images, des sculptures variées, toutes ornées d'or, de beaux tissus précieux, de beaux tissages de couleurs variées, de belles fenêtres précieuses, des vitres de saphir, des chapes et des chasubles brodés d'or, des calices d'or et ornés de bijoux, des lettres d'or dans des livres : tout cela n'est pas demandé pour des besoins pratiques mais pour le désir des yeux.

- 62 En opposant les vitres de saphir¹¹³, disons, à des fenêtres ordinaires, le texte n'écarte pas simplement le *concupiscentia oculorum*. Il octroie plutôt à l'attraction esthétique un usage doctrinal, comme le fait le verrier de Suger lorsqu'il distingue les Chrétiens, à gauche, qui vénèrent l'image du vrai Dieu, des Israélites qui, manquant de foi dans le fils unique de Dieu, ne sont pas guéris du poison du serpent.

- 63 Tout comme les objets précieux avec leur brillant de surface qui selon l'illustrateur du Psautier de Stuttgart (fig. 7) pourraient tenter même le Christ, les belles choses séparent les gens de vraie foi de tous les autres, pour qui les images matérielles ne sont que des idoles. Là encore la puissante image de Suger rappelle Rupert qui, dans son dialogue avec le Juif, résume la théologie de l'image de la manière suivante :

Ainsi, quiconque fait et adore des idoles païennes, fait et adore des mensonges.
Cependant, quiconque fait et adore une image de Jésus Christ qui a été crucifié pour le salut du monde, fait la vérité et adore la vérité¹¹⁴.

- 64 Dans le rondeau de Suger (fig. 21), Moïse, sous les traits du Christ, fait remarquer la vraie signification du Serpent d'Airain aux croyants derrière lui qui, comme le dirait Raban, comprennent sa signification spirituelle, alors que les Juifs aveugles ne le voient que comme Nehushtân et le vénèrent comme une idole. Il faut noter ici que tant les Juifs que les Musulmans sont regardés comme idolâtres durant le haut Moyen Âge. Une glose sur le distique *Nec deus/nec homo* dans un manuscrit du XIII^e siècle (Cod. lat. 1578, fol. 46^r), par exemple, affirme éloquemment que le *titulus* est destiné à servir « contre les païens, les Juifs et les Sarrasins, qui disent que nous vénérons des idoles¹¹⁵ ». En évoquant les idoles à travers la ferronnerie islamique et les spectateurs juifs, le rondeau du Serpent d'Airain de Suger (fig. 21) met en avant la nature spéciale des images chrétiennes, ou plutôt de la manière chrétienne de voir des images. Seuls les gens à la foi vraie peuvent voir en elles la révélation chrétienne majeure, et c'est cette révélation qui les inocule contre le vice diabolique de l'idolâtrie¹¹⁶. Fonctionnant largement à l'instar de leurs opposés, les monstres sculptés romans que Thomas Dale a brillamment commentés rendent les vices impotents tout d'abord en tentant puis en détournant le spectateur¹¹⁷. Les images du vrai Dieu préviennent du plus insidieux de tous les vices, la vénération de faux dieux.

- 65 Beate Fricke révèle la part importante jouée par les idoles païennes et leur vénération sur l'émergence de la théorie des représentations tridimensionnelles et des images après les disputes sur les images aux VIII^e et IX^e siècles¹¹⁸. La peur de l'idolâtrie continue à hanter l'art chrétien bien après que la question semble avoir été réglée, en particulier pendant le XI^e siècle lorsque la sculpture en pierre – forme type de l'image du culte païen – devient une expression artistique chrétienne courante¹¹⁹. Ainsi, tout comme Théodulf qui a rejeté l'art comme une vanité des Gentils, Bernard d'Angers fait de même lorsque, vers 1020, il pose pour la première fois les yeux sur une statue de saint Gérard : il l'assimile à l'ancienne vénération des dieux païens, puis à l'adoration du diable, et enfin la déclare simplement une idole :

Aux gens érudits ceci pourrait sembler plein de superstition, si ce n'est illégal, car il semble que les rites des dieux des anciennes cultures, ou plutôt les rites des démons, soient en train d'être observés [...]. Frère, que penses-tu de cette idole ? Jupiter ou Mars se considéreraient-ils eux-mêmes indignes d'une telle statue¹²⁰ ?

- 66 À peu près à la même époque, Gérard de Cambrai ressent toujours qu'il doit défendre les images du Christ Crucifié contre ceux qui soutiennent qu'elles sont des choses faites par des mains humaines pour être vénérées. Confronté au Juif incroyant un siècle plus tard, Rupert affirme de manière originale que les images chrétiennes ne sont pas des idoles parce qu'elles représentent la vérité chrétienne fondamentale disant que Dieu a pris forme humaine, et que ce serait plutôt ceci qui provoquerait l'envie du diable¹²¹. Dans son *Victoria verbi Dei*, il va jusqu'à désigner le triomphe de saint Michel sur le diable en partie comme un aspect de la victoire chrétienne sur le culte des idoles :

Et maintenant [saint Michel] réussit partout à traîner [Satan] hors des temples et des chapelles des idoles, où nos ancêtres les vénéraient¹²².

- 67 Les idoles viennent aussi à l'esprit de saint Bernard de Clairvaux, et à celui de Gerhoh, ainsi que dans les pensées du glossateur du XIII^e siècle du distique *Nec deus*. Et la réponse persiste. Dans un dialogue entre un Chrétien et un Juif qui a prétendument lieu à Majorque en 1276, dans lequel sont intégrés les arguments de Baudri et d'autres théologiens prédominants, on peut lire :

Le Juif dit : « Comment pouvez-vous dire cela ? N'est-il pas vrai que vos églises sont pleines d'idoles et d'images et que vous leur allumez des bougies et les vénerez ? ». À quoi Ingetus répond : « Nous n'adorons pas les idoles ni les images, mais nous adorons Dieu le Père au ciel et son Fils unique, Jésus Christ notre Seigneur, qui vit avec lui en harmonie et règne dans l'éternité. Nous n'adorons pas ces images que vous voyez dans les églises, mais la sainte mère Église les expose comme une sorte de miroir, afin qu'en les voyant avec des yeux corporels ils les voient avec les yeux de l'esprit, et soit remémorée la passion du Christ qui a souffert pour notre salut et pour la rédemption de l'humanité »¹²³.

- 68 Ce texte tardif capte pleinement les processus incarnés dans l'art roman, en distillant les arguments promulgués par nombre de théologiens du XII^e siècle, dont Baudri de Bourgueil :

Ainsi, puisque la perception morale de l'humanité est ternie par le poids de sa nature humaine, voyant maintenant à travers un miroir sombre, la divinité de Dieu ne peut être comprise comme elle le devrait. À cause de cela elle tourne son œil intellectuel vers l'humanité du Christ où elle se réfléchit. Car Dieu a été fait homme¹²⁴.

- 69 De manière similaire au « sort destiné à prévenir des sorts » dans la mosaïque du mauvais œil d'Antioche (fig. 12), la sculpture, les reliefs d'ivoire et les peintures exploitent la réponse fondamentale aux images en tant qu'idoles en retournant le danger de l'idolâtrie sur lui-même. Tout comme une représentation littérale de l'omniprésent dispositif apotropaïque est censée repousser le regard d'une personne envieuse, de même l'image matérielle du Christ, en évoquant une idole, détourne le regard charnel, « comme une sorte de miroir », le renvoyant vers les yeux de l'esprit du fidèle qui le regarde et y est transformé en son opposé. Ainsi qu'Isidore l'a déjà noté, une telle attirance pour les belles choses pourrait en fait repousser le plaisir idolâtre : « La jalousie repousse l'envie »¹²⁵.

- 70 Ce processus dynamique de détournement est incorporé dans la miniature de la Tentation du Christ du Psautier de Stuttgart (fig. 7), en opposant l'attrait des objets sur le sol au miroir convexe tendu par des anges sur la droite, coloré en bleu clair et encadré d'or d'une manière qui rappelle la mandorle sur le recto du folio (fig. 16). Interposé entre le spectateur et le Christ lui-même, ce miroir est à la fois un bouclier et une image, comme l'est l'objet similaire que tient Nicodème dans la miniature de la Crucifixion dans le Sacramentaire de Drogon (fig. 19). C'est en conversation avec Nicodème, comme Chazelle l'a bien noté¹²⁶, que le Christ a assimilé sa crucifixion imminente au serpent d'airain, annonçant avec mille ans d'avance le Juif avec lequel Rupert discutera des images¹²⁷. Reconnaisant l'éventail d'identifications proposé pour cet objet déconcertant, dont une patène et un bouclier, Chazelle conclut que l'objet rond est « probablement un orbe ou un disque désignant la terre [...] emblématique du matérialisme du vieil homme et de son incapacité à comprendre le sens spirituel des mots de Jésus ». Une interprétation en tant que miroir (ou composite de ces objets) est encore plus valide car elle sert d'intermédiaire entre entendement physique et

entendement spirituel, repoussant une compréhension purement charnelle de la Crucifixion et, simultanément, invoquant une perception plus élevée.

- 71 Les miroirs montrés dans les manuscrits carolingiens sont comme les disques de verre et les pierres polies montées dans les plaques miniatures, datant de la première période islamique, qui représentent le sanctuaire de la Torah entouré d'évocations aniconiques de la présence divine telles que le Ménorah¹²⁸. L'une d'elles, un linteau de pierre de la synagogue byzantine à Nawa, pourrait même inclure un mauvais œil¹²⁹. L'interaction de la présence divine et de la non-visibilité sur ces inserts réfléchissants, avec la matière et la mémoire, est magnifiquement décrite en 870 (quelques années seulement après que le Psautier de Stuttgart et le Sacramentaire de Drogon sont enluminés) par Bernard, le pèlerin franc en Terre Sainte, qui à son retour se souvient des « pierres de marbre carrées » qu'il a vues à Gethsémané, « d'un raffinement tel que l'on pouvait y apercevoir toutes les choses que l'on puisse possiblement espérer voir comme sur un miroir¹³⁰ ». Les pierres miroitantes sont également utilisées pour figurer le sacré dans l'Islam¹³¹. Il est tout-à-fait plausible que les Chrétiens Occidentaux s'appuient sur cette tradition, en particulier durant la période des Croisades, et soient en compétition avec les œuvres d'art roman.
- 72 Le miroir en tant qu'objet par excellence du désir oculaire est développé comme un thème du voir spirituel plus tard au Moyen Âge. Dans le Psautier de la Trinité du XIII^e siècle, par exemple, le visage du Christ est remplacé par une forme semblable à un miroir pour indiquer l'invisibilité¹³². Sur le pinacle du retable Baroncelli (San Diego Museum of Art), Giotto représente deux anges utilisant des miroirs, respectivement pour capter l'impression et pour la bloquer alors qu'ils s'approchent de Dieu le Père, tandis que d'autres se protègent les yeux avec leurs mains levées¹³³. Le parallèle aux représentations plus anciennes le plus frappant se trouve toutefois dans le retable de Massa Marittima d'Ambrogio Lorenzetti de 1335-1337 (Palazzo Municipale)¹³⁴, qui montre la personnification de la Foi – ailée comme l'ange dans le Psautier de Stuttgart (fig. 7), et de façon très similaire à Nicodème dans le Sacramentaire de Drogon, tenant sur son genou un grand miroir tourné vers le spectateur (fig. 19). La Trinité est visible sur ce qui était à l'origine une surface argentée, avec le Père et le Fils représentés dans un double portrait semblable à Janus, et la colombe du Saint Esprit (à l'origine) peinte sur la surface métallique réflexive pour réaliser non seulement la célèbre métaphore de Paul dans 1 Corinthiens 13 : 12, mais aussi la référence dans la longue liste de démonstrations de foi dans Hébreux 11 : 1 qui commence par « La foi est la garantie des biens que l'on espère, la preuve des réalités qu'on ne voit pas¹³⁵ ».
- 73 Tout en confirmant l'importance du motif pour la production de l'art, ces exemples tardifs ne mettent en avant que l'aspect particulier du miroir dans les représentations plus anciennes dans lesquelles il n'est pas encore intégré avec l'image elle-même mais demeure une métaphore discrète du processus par lequel l'art est regardé. N'étant encore qu'un signe de vérités non-vues, le miroir ou la pierre polie fonctionnent durant la période romane avant tout comme une figure du potentiel de faire dévier que peut avoir l'art, comme sur le chapiteau de Vézelay (fig. 1) où l'orbe protège du regard fatal du démon, thématissant le danger inhérent qu'il y a à regarder la sculpture et, ce faisant, activant la contemplation supérieure, purement mentale. Bernard d'Angers conserve un aperçu d'une telle réciprocité dans sa description de la rencontre initiale avec le culte de la statue de saint Géraud :

placée au-dessus de l'autel, glorieusement façonnée de l'or le plus pur et des pierres les plus précieuses. C'était une image faite avec une telle précision selon la forme humaine, qu'elle semblait voir avec son regard attentif et observateur les très nombreux paysans qui la voyaient, et doucement accorder avec ses yeux réfléchissants les prières de ceux priant devant elle¹³⁶.

- 74 Dans son compte-rendu du remarquable essai de Schapiro, Michael Camille pressent que « ce qui semble une réponse médiévale purement esthétique est en fait codé avec une série complexe de croyances et d'associations »¹³⁷. Parmi ces croyances et ces associations, je soutiendrais qu'il y a fondamentalement, en effet, celle du « mauvais œil » qui doit être ajoutée aux autres modèles médiévaux qui existent côte-à-côte avec lui pour regarder l'art¹³⁸, par exemple l'icône comme une membrane à travers laquelle le spectateur peut communiquer avec Dieu, ou encore l'idée selon laquelle les images impriment l'âme à la manière du sceau sur la cire. Ce paradigme du mauvais œil ne s'appuie pas sur la séparation de l'« objet pour les yeux » et du « véhicule de doctrine » de Schapiro, mais plutôt sur une interaction réflexive entre les deux selon le principe de *similia similibus curantur*, entre les monstres fascinants et le lustre physique que saint Bernard de Clairvaux entend comme étant si séduisants (et donc dangereux), et la théologie codée dans les livres¹³⁹. Regarder l'art roman est une *psychomachia*, une bataille pour l'âme du spectateur que le Maître d'Alexis capture brillamment dans sa version de la Foi triomphant de l'Idolâtrie (fig. 11), avec son œil pris pour cible à la manière des anciennes images du mauvais œil, et que Gerhoh comprend lorsqu'il affirme que « si une image est détruite, l'œil du spectateur est extrêmement offensé ». C'est en effet à travers leur fascination même que des œuvres telles que le chapiteau de Vézelay (fig. 1), le diptyque de Florence (figs. 2 et 3) et le vitrail de Saint-Denis (fig. 21) mobilisent le spectateur dans cette lutte, que seule la foi dans le Fils unique de Dieu peut gagner, offrant ce que Éphésiens appelle l'« armure de Dieu, pour pouvoir résister aux manœuvres du diable ». Cassiodore l'a peut-être formulé mieux que quiconque dans son interprétation du Psaume 90 (91) :

Le diable se retire vaincu par les moyens mêmes par lesquels il chercha à nous tenter¹⁴⁰.

NOTES

1. Meyer SCHAPIRO, *Art and Thought : Issued in Honor of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday*, Londres, Iyer, K. B., Luzac & Co, 1947, p. 130-150 ; réimprimé in Meyer SCHAPIRO, *Romanesque Art : Selected Papers*, New York, George Braziller, 1977, p. 1-27. Dans sa contribution sur « Formalism » dans Conrad RUDOLPH (éd.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe (Blackwell Companions to Art History)*, Oxford, Blackwell, 2006, Linda Seidel semble écarter les affirmations de Schapiro comme un « espion tour de force d'observation et de citation » (p. 122). La réception de cet essai a cependant généralement été tout à fait sérieuse, et dans les *Charles Eliot Norton Lectures* de Schapiro (1967) éditées par Seidel elle-même et publiées récemment, la distinction entre les « fonctions liturgiques dans l'art » et « une liberté d'imagination » trouvée dans « la présence de nombreux thèmes de la vie courante » est répétée (Meyer SCHAPIRO, *Romanesque Architectural Sculpture*, Chicago, University of Chicago Press, 2006,

p. 33). Au sujet de la préséance générale qu'accorde Schapiro à la fantaisie artistique sur le contrôle ecclésiastique, voir Thomas CROW, *The Intelligence of Art*, Chapel Hill et Londres, University of North Carolina Press, 1999, p. 1-23.

2. « *Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quedam deformis formositas ac formosa deformitas* » (J. Leclercq et H. Rochais, *Sancti Bernardi Opera*, Rome, 1963, Vol. 3, p. 282 ; Conrad RUDOLPH (tr.), *The "Things of greater importance" : Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990). Voir Thomas DALE, « Monsters, Corporeal Deformities, and Phantasms in the Cloister of St-Michel-de-Cuxa », *Art Bulletin* 83, 2001, p. 402-36 ; Xavier BARRAL I ALTET, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé*, Paris, Fayard, 2006.

3. « *Pulchrae picturae, variae celaturae, utraeque auro decoratae, pulchra et pretiosa pallia, pulchra tapetia variis coloribus depicta, pulchrae et pretiosae fenestrae, vitreae saphiratae, cappae et casulae aurifrigiatae, calices aurei et gemmati, in libris aureae litterae. Haec omnia non necessarius usus, sed oculorum concupiscentia requirit* » (Edmond MARTÈNE et Ursin DURAND, *Thesaurus novus anecdotorum*, Paris, Lutetiae Parisiorum, 1717, Vol. 5, col. 1584).

4. « *Alia enim vice columnarum sustentant istud aedificium ; alia vice picturarum decentem praebent ornatum. Si columna movetur tota aedificatio ruinam minatur. Si pictura deletur, oculus intuentium valde offenditur* » (Jacques-Paul MIGNE (éd.), *Patrologia Latina*, Paris, Migne, 194, col. 1242-43 – édition dorénavant référée comme « Migne PL »).

5. Michael CAMILLE, *Image on the Edge : The Margins of Medieval Art*, Cambridge, Mass., et Londres, Reaktion books, 1992 (trad. fr. par Béatrice et Jean-Claude BONNE : *Images dans les marges, aux limites de l'art medieval*, Gallimard, 1997) ; Nurith KENAAN-KEDAR, *Marginal Sculpture in Medieval France : Toward the Deciphering of an Enigmatic Pictorial Language*, Brookfield, Vt., Scolar press, 1995 ; Ilene FORSYTH, « The Monumental Arts of the Romanesque Period : Recent Research ; the Romanesque Cloister », dans Elizabeth PARKER et Mary SHEPARD (éds.), *The Cloisters : Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York, Metropolitan Museum of Art : International center of medieval art, 1992, p. 3-25 ; Thomas DALE, « Monsters », *op.cit.*

6. Kirk AMBROSE, *The Nave Sculpture of Vézelay : The Art of Monastic Viewing*, Toronto, Pontifical institute of mediaeval studies, 2006.

7. « *Dolens in sanctuario Dei fieri picturarum ineptias et defor(m)ia quedam portenta magis quam ornamenta, optabam si fieri posset mentes oculosque fidelium honestius et utilius occupare. Cum enim nostri temporis oculi non solum uana sed etiam profana sepius uoluptate capiantur [...]* », Montague R. JAMES (tr.), « Pictor in Carmine », *Archaeologia* 94, 1951, p. 141-66 ; Karl-August WIRTH, *Pictor in Carmine. Ein Typologisches Handbuch aus der Zeit um 1200*, Berlin, G. Mann, 2006).

8. « *Ut si quis humanis membris caput canis aut arietis formet, vel rursum in uno hominis habitu duas facies fingat, aut humano pectori postremas partes equi et piscis adjungat. Haec et his similia qui facit, non similitudinem, sed idolum facit* » (H. Maurus, *Commentarium in Exodum libri quatuor*, Livre 2, Chap. 12 ; Migne PL 108, col. 95).

9. Adolf GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Romanischen Zeit XI-XIII. Jahrhundert*, Berlin, B. Cassirer, 1918, Vol. 1, p. 15 ; Alice BAIRD, « The Shrine of S. Hadelin, Vise », *Burlington Magazine* 31, 1917, p. 20-21 ; Philippe VERDIER, « The Twelfth-Century Chasse of St. Ode from Amay », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 42, 1981, p. 7-94 (aux p. 68-69) ; Jack M. GREENSTEIN, « On Alberti's 'Sign' : Vision and Composition in Quattrocento Painting », *Art Bulletin* 79, 1997, p. 669-698.

10. Raphael LIGTENBERG, *Die romanische Plastik in den nördlichen Niederlanden*, Freiburg, St. Paulus-Druckerei, 1916, p. 46-50 ; Elizabeth den Hartog, *Romanesque Sculpture in Maastricht*, Maastricht, Bonnefontenmuseum, 2002, p. 464-465. Voir aussi Beat BRENN, « Die Werkstätten der Maastrichter Bauplastik des 12. Jahrhunderts », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 38, 1976, p. 46-63.

11. John BECKWITH, *Ivory Carvings in Early Medieval England*, Londres, H. Miller and Medcalf, 1972, p. 36 et 76.

12. *Super aspidem et basiliscum ambulabit,
Et conculcabit leonem et draconem.*

L'auteur traduit à la deuxième personne du singulier, nous avons rétabli la troisième personne, NDT.

13. Spiro K. KOSTOF, *The Orthodox Baptistry of Ravenna*, New Haven et Londres, Yale university press, 1965 ; Herbert L. KESSLER, « Margin and Metaphor », dans Christine B. VERZAR et Gil FISHHOF (éds.), *Pictorial Languages and their Meanings – Liber Amicorum in honor of Nurith Kenaan-Kedar*, Tel Aviv, Tel Aviv University, 2006, p. 141-152.

14. Adolf GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser, 8-11. Jahrhundert*, Berlin, Denkmäler der deutschen Kunst, 1918, Vol. 1, p. 8-9 ; Carol L. NEUMAN DE VEGVAR, « The Origin of the Genoels-Elderin Ivories », *Gesta* 29, 1990, p. 8-24. Le coq sur l'ivoire figure le basilic qui est souvent représenté avec l'avant d'un coq, sa crête symbolisant la couronne qui lui revient en tant que « rex serpentium ». À Vézelay, un autre chapiteau de la nef dépeint le basilic sous cette forme, face à un homme chevauchant un monstre avec un visage humain, des jambes de grillon et un corps et une queue de poisson. Comme dans la fig. 1, un homme tend une balle ou un bol pour se protéger de la créature. Voir Marianne SAMMER, *Der Basilisk. Zur Natur- und Bedeutungsgeschichte eines Fabeltieres im Abendland*, Munich, Literatur in Bayern, 1998, p. 63-71 et passim.

15. Adolf GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser*, op.cit., Vol. 1, p. 10 ; *In the Beginning was the Word: Bibles before the Year 1000*. Catalogue d'exposition, Washington D.C., The Arthur M. Sackler Gallery, 2006, p. 308-309.

16. Adolf GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser*, op.cit., Vol. 1, p. 13-14 ; Wolfgang BRAUNFELS, *The Lorsch Gospels*, New York, George Braziller, 1967.

17. Trude KRAUTHEIMER-HESS, « The Original Porta dei mesi at Ferrara and the Art of Niccolo », *Art Bulletin* 26, 1944, p. 152-74 ; Christine V. BORNSTEIN, *Portals and Politics in the Early Italian City-State : The Sculpture of Nicholas in Context*, Parme, Università degli Studi di Parma, Istituto di storia dell'arte, Centro di Studi Medievali, 1988, p. 103-120 ; *Le formelle del Maestro dei Mesi di Ferrara (Atti della giornata di studio)*, Ferrare, Museo della Cattedrale, 2002, p. 14-15. Voir aussi Yves CHRISTE, « Le portail de Beaulieu. Étude iconographique et stylistique », *Bulletin archéologique* n.s. 6, 1970, p. 57-76 ; Calvin B. KENDALL, *The Allegory of the Church : Romanesque Portals and their Verse Inscriptions*, Toronto, Buffalo et Londres, University of Toronto Press, 1998, p. 225-226 et passim ; Herbert L. KESSLER, *Neither God nor Man : Texts, Pictures, and the Anxiety of Medieval Art*, Freiburg im Breisgau, Rombach Druck und Verlagshaus, 2007.

18. Wilhelm SCHLINK, *Der Beau-Dieu von Amiens, Das Christusbild der gotischen Kathedrale*, Frankfurt et Leipzig, Insel, 1991, p. 24-57 ; Herbert L. KESSLER, « Margin and Metaphor », op.cit.

19. Marianne SAMMER, *Der Basilisk*, op.cit., p. 67.

20. « Si autem attendamus quid responderit diabolo, ut hoc et nos respondeamus, quando similiter tentat ; intramus per januam, sicut audistis lectionem Evangelii. Quid est enim intrare per januam ? Intrare per Christum. Ipse enim dixit, Ego sum janua. Quid est autem intrare per Christum ? Imitari vias Christi. In quo imitaturi sumus vias Christi ? » (Saint Augustin, *Enarrationes in Psalmos*, In Psalmum xc, Sermo 1 ; Eligius DEKKERS et Jean FRAIPONT, *Corpus Christianorum Series Latina (CCSL)* 39, Turnhout, Brepols, 1956, p. 1254). [L'auteur n'avait pas traduit le début du texte que nous avons rétabli ici pour plus de clarté, NDT].

21. « Psalmus iste est de quo Dominum nostrum Jesum Christum diabolus tentare ausus est. Audiamus ergo, ut possimus instructi resistere tentatori, non praesumentes in nobis, sed in ipso qui prior tentatus est, ne nos in tentatione vinceremur. Illi enim tentatio non erat necessaria : tentatio Christi, nostra doctrina est. Si autem attendamus quid responderit diabolo, ut hoc et nos respondeamus, quando similiter tentat » (Migne PL 37, col. 1149). L'exégèse augustinienne était inscrite directement dans les tituli du Psaume, comme dans le Cathach de saint Columba du début du VII^e siècle (Dublin, Royal Irish

Academy, MS 12.r33) ; Jonathan J. G. ALEXANDER, *Insular Manuscripts. 6th to the 9th Century*, Londres, Harvey Miller, 1978, p. 28-29 ; Carol A. FARR, *The Book of Kells, its function and audience*, Londres, British Library et Toronto, University of Toronto Press, 1997, p. 74-75.

22. Florentine MÜTHERICH, Bonifatius FISCHER, et al., *Der Stuttgarter Bilderpsalter, Bibl. Fol. 23, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart*, Stuttgart, E. Schreiber, 1965-68. Voir aussi les articles importants suivants : Kathleen M. OPENSHAW, « The Battle between Christ and Satan in the Tiberius Psalter », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52, 1989, p. 14-33, et Kathleen M. OPENSHAW, « Weapons of the Daily Battle : Images of the Conquest of Evil in the Early Medieval Psalter », *Art Bulletin* 75, 1993, p. 17-38.

23. « *Nam omnia ista nomina diabolo congruenter aptatur : aspis est, dum occulte percutit, basiliscus cum palam uenena disseminat, leo dum persequitur innocents, draco cum negligentes impia uoracitate deglutit* » (CASSIODORE, *Expositio psalmorum*, Marc Adriaen (éd.), Turnhout, Brepols, 1958, p. 834).

24. REX DEUS EST ET HOMO QUEM SIMPLEX SIGNAT IMAGO.

QUO MORS EST STRATA SERPENTE LEONE NOTATA.

(Adolf GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen aus der Romanischen Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser*, op.cit. ; Philippe VERDIER, « Twelfth-Century Chasse », op.cit., p. 68 ; Jack M. GREENSTEIN, « On Alberti's 'Sign' », op.cit., p. 675-76).

25. Joseph DEÉR, « Ein Doppelbildnis Karls des Grossen », dans *Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie*, Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1953, Vol. 2, p. 103-56 ; Éliane VERGNOLLE, « Un carnet de modèles de l'an mil originaire de Saint-Benoît-sur-Loire (Paris, B.N. lat. 83187 + Roma, Vat. Reg. lat. 596) », *Arte medievale* 2, 1984, p. 23-56).

26. Werner TELESKO, « Studien zu den Bildquellen des sogenannten Barberini-Diptychons (Paris, Musée du Louvre) », *Römische historische Mitteilungen* 41, 1999, p. 371-404. Le conflit était un thème particulièrement persistant sur les ivoires. Une autre plaque dans le Bargello représente un souverain au faite de ses ennemis enfonçant sa lance, non pas une fois mais deux, dans la bouche de l'un et dans l'oreille de l'autre (Adolf GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser*, op.cit., Vol. 1, p. 12 ; Joseph DEÉR, « Doppelbildness », op.cit.). Une troisième plaque du IX^e siècle à Paris (Musée Cluny) présente un homme transperçant un lion dans la bouche avec une lance et d'autres scènes de combat (Adolf GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser*, op.cit., Vol. 1, p. 156-157).

27. Adolf GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser*, op.cit., Vol. 1, p. 12-13 ; Danielle GABORIT-CHOPIN, *Ivoires du Moyen Âge*, Fribourg, Office du livre, 1978, p. 50. Voir Robert W. BALDWIN, « 'I slaughter barbarians' : Triumph as a Mode in Medieval Christian Art », *Konsthistorisk Tidskrift* 59, 1990, p. 225-42.

28. Deux lanières de cuir semblables à des rubans, dont des restes subsistent, passaient à travers des ouvertures rectangulaires dans l'épaisseur de chaque plaque, et étaient fixées au dos de chacune d'entre elles. De plus, deux cordes de cuir plus fines et rondes passaient dans les coins intérieurs des plaques et étaient attachées de la même manière aux dos. Celles-ci se trouvent encore sur la plaque de saint Michel mais elles ont mené à la dégradation des deux coins gauches de l'ivoire du Christ, soit parce qu'elles ont affaibli la plaque, soit parce qu'elles comprenaient un matériau précieux qui a été cassé. De surcroît, deux lanières de cuir passant à travers l'épaisseur et soutenues par des épingle (pour lesquelles des trous sont visibles à CALCAT et à CORPO sur la plaque de saint Michel), et attachées de la même manière que les autres, étaient déployées pour garder le diptyque fermé. Des décolorations correspondantes sur la plaque du Christ ne suffisent pas pour reconstruire le mécanisme.

29. « *De hac pugna multo antea in Psalmo Propheta gratulabundus dicebat Christo : Super aspidem, inquit, et basiliscum ambulabis ; et conculcabis leonem et draconem. Aspidem dixit mortem, basiliscum peccatum, leonem diabolum, et draconem infernum. Congruè siquidem ista nomina diabolo sunt aptata, quae tamen omnia sub pedibus Domini nostri Jesu Christi in ejus glorioso adventu fuerunt prostrata. Super*

quippe aspidem ambulavit, quia resurgens a mortuis mortem destruxit; super basiliscum ambulavit, quia nullum omnino peccatum fecit; Leonem conculcavit, quia diabolum qui habebat mortis imperium, vicit, et captivum flammis tradidit, ac vinculis inferni religavit » (Migne PL 209, col. 39).

30. Dans le Psautier Tiberius (Londres, Brit. Lib., MS Cotton Tiberius, C.vi), la Tentation du Christ (fol. 10^v) est liée à saint Michel en train de vaincre le dragon à travers la caractérisation du diable (fol. 16^v). Voir Kathleen M. OPENSHAW, « The Battle between Christ and Satan », *op.cit.*, p. 26.

31. Jean LAPORTE, « L'épée et le bouclier dits 'de Saint-Michel' », dans Raymonde FOREVILLE (éd.), *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel*, Paris, P. Lethielleux, 1967, Vol. 2, p. 397-410.

32. Danielle GABORIT-CHOPIN, Robert FOSSIER, Quitterie CAZES, et al., *La France Romane, au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, Hazan, 2005, p. 326. Le folio 66^v du même manuscrit orne l'initiale D de Deus avec une image du Christ terrassant un lion et un énorme basilic.

33. Christopher CLARKSON, « Some Representations of the Book and Book-Making from the Earliest Codex Forms to Jost Amman », dans John L. SHARPE et Kimberly VAN KAMPEN (éds.), *The Bible as Book: The Manuscript Tradition*, Londres, British library, New Castle (De.), Oak Knoll Press, 1998, p. 197-203.

34. Rosalie B. GREEN et al., *Herrard of Hohenbourg: Hortus Deliciarum*, Londres et Leiden, Brill, 1979.

35. « SUB FIDEI SCUTO MICHAEL STANS CORPORE TUTO HOSTEM PROSTERNIT PEDE CALCAT CUSPIDE PUNGIT ».

36. Le bouclier de Saint Michel était à l'origine orné d'ombons, mais ceux-ci sont aujourd'hui presque complètement altérés par l'usure.

37. *Ecce lacescentem conlatis viribus audet
Prima ferire Fidem Veterum Cultura Deorum.
Illa hostile caput phalerataque tempora vittis
Altior insurgens labefactat, et ora cruore
De pecudum statiat sola adplicat et pede calcat
Elisos in morte oculos*

(tr. Henry J. THOMSON, *Prudentius*, Londres, 1949-1953, vol. 1, p. 280-281).

38. Richard STETTINER, *Die illustrierten Handschriften des Prudentius*, Berlin, 1895-1915; Otto HOMBURGER, *Die illustrierten Handschriften der Burgerbibliothek Bern*, Bern, Burgerbibliothek, 1962; Beate FRICKE, « Fallen Idols and Risen Saints: Western Attitudes towards the Worship of Images and the 'cultura veterum deorum' », dans Anne MCCLANAN et Jeffrey JOHNSON (éds.), *Negating the Image: Case Studies in Iconoclasm*, Londres, Ashgate Pub Co, 2006, p. 67-95. Les thèmes de Prudence et d'un souverain à cheval sur un serpent étaient rassemblés dans un livre de croquis du XI^e siècle (voir Éliane VERGNOLLE, « Carnet de modèles », *op.cit.*).

39. « *Fides pr[a]emit et fo[e]dit oculos* ».

40. Voir, par exemple, le Sermon 27 de Hildebert de Lavardin dans lequel les choses extérieures vues par les yeux, l'or et l'argent par exemple, sont opposées à la beauté intérieure de Dieu (Migne PL 171, col. 467-471, particulièrement col. 469).

41. Comme le font encore entendre les locutions « mauvais œil », « *evil eye* », « *malocchio* » et autres désignations, le mauvais œil était toujours au singulier. La littérature sur le sujet est vaste (voir Tobin SIEBERS, *The Mirror of Medusa*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, 1983; Pierre Bettez GRAVEL, *The Malevolent Eye: An Essay on the Evil Eye, Fertility and the Concept of Mana*, New York, Washington D.C., Paris, P. Lang, 1995, p. 3-9; Matthew DICKIE, « The Fathers of the Church and the Evil Eye », dans Henry MAGUIRE (éd.), *Byzantine Magic*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks et Harvard University Press, 1995, p. 9-34; Fergus KELLY, « 'The Evil Eye' in Early Irish Literature and Law », *Celtica* 24, 2003, p. 1-39; Finbarr B. Flood, « Image Against Nature: Spolia as Apotropaia in Byzantium and the dar al-Islam », *Medieval History Journal* 9, 2006, p. 143-166.

42. L'argument a été appliqué de manière générale aux gargouilles gothiques (voir Ruth MELLINKOFF, *Averting Demons : The Protective Power of Medieval Visual Motifs and Themes*, Los Angeles, Wipf & Stock, 2004, p. 46-47).
43. Voir Cynthia HAHN, « Visio Dei : Changes in Medieval Visuality », dans Robert NELSON (éd.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance : Seeing as Others Saw*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 169-196, et Cynthia HAHN, « Vision » in *A Companion to Medieval Art*, op.cit., p. 44-64.
44. Richard STILLWELL, « Catalogue of Mosaics », dans *Antioch-on-the-Orontes*, III (The Excavations 1937-39), Princeton, Princeton University Press, 1951, p. 182, et Doro LEVI, « The Evil Eye and the Lucky Hunchback », p. 220-232 ; Andrew STEWART, *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 227-228.
45. Doro LEVI, « Evil Eye », op.cit., p. 226.
46. « *Intrantibus Hic Deos Propitios Et Basilicae Hilarianae* ». Voir Franz DÖLGER, 'Ιχθύς, *Das Fisch-symbol in frühchristlicher Zeit*, Vol. 4, Münster, 1932, Pl. ccxc ; Cabrol et Leclerc, *DCAL*, Vol. 12.2, cols. 1936-37 ; Carlo PAVOLINI, « La basilica Hilariana », *Bollettino di Archeologia*, 1990, p. 171-176.
47. Chester C. MCCOWN (éd.), *The Testament of Solomon*, Leipzig, J. C. Hinrichs, 1922. Voir James RUSSELL, « The Evil Eye in Early Byzantine Society », *XVI Internationaler Byzantinistenkongress. Akten*, Vienne, Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1982, Vol. 2 : 3, p. 540-546, et James RUSSELL, « Archaeological Context of Magic in the Early Byzantine Period », dans Henry MAGUIRE (éd.), *Byzantine Magic*, op.cit., p. 39.
48. Campbell BONNER, « Two Studies in Syncretistic Amulets », *Proceedings of the American Philosophical Society* 85, 1942, p. 466-71 ; Lesley HARDING, « Amulet Collection Works its Magic at Taubman and at Kelsey », *The University [du Michigan] Record*, 5 Novembre 2001. Sur la datation de ces amulettes et d'autres similaires, voir Jeffrey SPIER, « Medieval Byzantine Amulets and their Tradition », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 56, 1993, p. 25-62 ; Spier est en faveur d'une datation aux VI^e/VII^e siècles.
49. Campbell BONNER, « Two Studies », op.cit., p. 471.
50. Campbell BONNER, « Two Studies », op.cit., p. 469-70 ; Lesley HARDING, « Amulet Collection », op.cit., No.32.
51. Beaucoup de thèmes de l'Antiquité tardive furent perpétués durant la période byzantine moyenne sur des talismans contemporains de l'ivoire de Florence. Un anneau à Houston (Menil Museum) porte le Psaume 90 (91) inscrit sur sa boucle par exemple. Saint Michel est dépeint sur un camée de jaspe sanguin à Ephèse et sur une amulette à St. Petersburg (voir Jeffrey SPIER, « Medieval Byzantine Amulets », op. cit., p. 54 et 59). Au moins un d'entre eux, un pendentif en émail au Louvre (OA 6276), tout comme le feuillet de Florence, traduit l'imagerie généralement humble sur un support luxueux (*ibid.*, p. 56). L'histoire en Occident est moins claire. Mais en dépit de l'opposition de l'Église à la magie, les amulettes textuelles circulaient largement et le *Testament de Salomon* était connu. Voir Don C. SKEMER, *Binding Words : Textual Amulets in the Middle Ages*, University Park, Pa., Pennsylvania State University Press, 2006, ainsi que Richard KIECKHEFER « Did Magic have a Renaissance ? An Historiographic Question Revisited » et Nicolas WEILL-PAROT, « Contriving Classical References for Talismanic Magic in the Middle Ages and the Early Renaissance », dans Charles BURNETT et William F. RYAN (éds). *Magic and the Classical Tradition*, Londres, The Warburg Institute, 2006.
52. Par exemple, par Cassiodore : « *Scutum istud humanum illam partem tantum ex qua opponitur, tegit : clypeus uero diuinus undique nos quasi murali munitione circumdat atque defendit* » (Cassiodore, *Expositio in Psalmos*, 90.4, ed.cit., p. 831).
53. Florentine MÜTHERICH, Bonifatius FISCHER, et al., *Stuttgarter Bilderpsalter*, op.cit., p. 121 ; voir Kathleen M. OPENSHAW, « The Battle Between Christ and Satan », op.cit., p. 27-28.
54. Sur la vaste littérature, voir Koert VAN DER HORST, « The Utrecht Psalter : Picturing the Psalms of David », dans Koert VAN DER HORST, William NOEL et Wilhemina WÜSTEFELD (éds.), *The Utrecht*

Psalter in Medieval Art, Utrecht, HES publ., 1996, p. 22-84 ; sur la datation et le contexte historique, Celia CHAZELLE, *The Crucified God in the Carolingian Era: Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

55. Le trou pourrait avoir été percé après que les coins aient été cassés, afin de remplir sa fonction originale.

56. Pieter J. SIJPESTEIN, « Objects with Script in the Moen Collection », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 42, 1981, p. 112 ; William BRASHEAR, « À propos des tablettes magiques », dans Élisabeth LALOU (éd.), *Les tablettes à écrire de l'antiquité à l'époque moderne*, actes du colloque international du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, Institut de France, 10-11 octobre 1990, Turnhout, Brepols, 1992, p. 129-158, à p. 152.

57. William BRASHEAR, « Lese Früchte », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 50, 1983, p. 101, et William BRASHEAR, « À propos des tablettes magiques », *op.cit.*, p. 152. Voir aussi Don C. SKEMER, *Binding Words*, *op.cit.*, p. 44.

58. *Sic, sed placata deitate, dolatile lignum*

Artificis stadium transtulit in modicum.

Vos igitur tabulae Faunorum uos Satirorum,

Factae poene nichil, ludus abhinc eritis.

(Jean-Yves TILLIETTE, *Baudri de Bourgueil, Poèmes*, Paris, les Belles Lettres, 1998-2002, Vol. 1, p. 36).

59. Marianne SAMMER, *Der Basilisk*, *op.cit.*, p. 63-74.

60. Pour une discussion de la magie dans les chapiteaux romans, voir Elizabeth VALDEZ DEL ÁLAMO, « The Saint's Capital, Talisman in the Cloister », dans Stephen LAMIA et Elizabeth VALDEZ DEL ÁLAMO (éds.), *Decorations for the Holy Dead: Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints*, Turnhout, Brepols, 2002, p. 111-128.

61. « *Radii oculorum basilisci corrumpunt spiritum visibilem hominis, quo corrupto corrumpunt alii spiritus, qui a cerebro et vita cordis descendunt: et sic homo moritur* » (T. Cantimpratensis, H. Boese (éd.), *Liber de natura rerum*, Part. 1, Livre 8, Berlin et New York, W. de Gruyter, 1973, Chap. 4, p. 278-279. Voir Marianne SAMMER, *Der Basilisk*, *op.cit.*, p. 30-32.

62. « *Non dubito, Domina, quod si nostras aspexeris miserias, non poterit tua miseratio suum retardare effectum. Mirabiles, necnon amabiles sunt tuorum radii oculorum, quibus nos allicis ad amorem, et ad plenam ducis salutem, ne venenatos oculos basilisci timeamus. O Evae oculi venenati, cur non offeris vos oculis Virginis, si vultis perfectam recipere medicinam? nam suorum radii oculorum et claritas expellit tenebras, daemonum effugat catervas, purgat mentium vitia, corda congelata accendit, et demum ad coelestia trahit. O beati, Domina, quos viderint oculi tui! Hos ergo oculos, benigna Domina, ad nos converte* » (Migne PL 149, col. 589).

63. « *Sermon xiii: At basiliscus, ut aiunt, venenum in oculo gerit, pessimum animal, et prae omnibus execrabile. Nosse cupis oculum venenatum, oculum nequam, oculum fascinantem? Invidiam cogitato. Quid vero invidere, nisi malum videre est?* » (Migne PL 183, col. 237). Voir Thomas DALE, « Monsters », *op.cit.*, p. 428.

64. Cabrol et Leclerc, *DCAL*, Vol. 12, col. 1938.

65. John H. GRATTAN et Charles SINGER, *Anglo-Saxon Magic and Medicine*, Londres, Oxford University Press, 1952, p. 107, cité par Kathleen M. OPENSHAW, « Weapons of the daily battle », *op.cit.*, n.65.

66. Voir Conrad RUDOLPH, *Violence and Daily Life: Reading, Art and Polemic in the Cîteaux 'Moralia in Job'*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

67. Voir Migne PL 174, col. 900.

68. Richard H. ROUSE et Mary A. ROUSE, « The Vocabulary of Wax Tablets », *Harvard Library Bulletin* 1, 1990, p. 12-19.

69. « *Exaudi me miserum et indignum prostratum ante oculos tuae benignissimae Majestatis adorantem te, et benedicientem nomen tuum sanctum atque terribile, et concede mihi te puro corde sapere, te laudare, te praedicare, et per vexillum istud sanctae crucis, quam hodie in tuo nomine adoraturus adveni, mentem*

meam corpusque sanctifica, scuto fidei tuae me circumtege, galeam salutis mihi impone, gladio spiritali me accinge, ut contra hostem nequissimum bellaturus et tuo muniar miserationis auxilio, et salutiferae crucis vexillo: cunctique tuo sancto nomine insigniti ab hostis perfidi sint incursione securi per te Jesu Christe » (Cyrille VOGEL et Reinhard ELZE (éd.), *Le pontifical romano-germanique*, Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1963-72, Vol. 2, p. 91).

70. Le bord formant un renforcement ne suit que les trois côtés extérieurs de la plaque de saint Michel et est très fin. Des éraflures indiquent que la surface a été préparée pour supporter quelque chose, vraisemblablement de la cire, mais peut-être simplement de la colle pour insérer du vélin.

71. Sur les initiales et leurs fonctions apotropaïques, voir Laura KENDRICK, *Animating the Letter: The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*, Columbus, Ohio, Ohio State University Press, 1999, en particulier p. 124-125.

72. « *Mirabilis uirtus psalmi huius, quae immundos spiritus fugat* » (Cassiodore, *Expositio psalmorum*, ed.cit., p. 835 ; tr. Patrick G. WALSH, *Cassiodorus: Explanation of the Psalms*, New York, Paulist Press, 1991, p. 387).

73. Jonathan J. G. ALEXANDER, *Insular Manuscript*, op.cit., fig. 5.

74. Michelle BROWN, « The Role of the Wax Tablet in Medieval Literacy: A Reconsideration in Light of a Recent Find from York », *The British Library Journal* 29, 1994, p. 1-16 ; Élisabeth LALOU, *Tablettes à écrire*, op. cit., p. 256 ; Paul E. DUTTON, *Charlemagne's Mustache: And other cultural clusters of a dark age*, New York, Basingstoke, Palgrave, 2004, p. 69-92.

75. Doro LEVI, « Evil Eye », op.cit., p. 222.

76. Ce n'est peut-être pas entièrement une coïncidence si le thème du Christ terrassant les bêtes a survécu dans nombre de livres de modèles ; voir Éliane VERGNOLLE, « Carnet de modèles », op.cit., et Richard LAUFNER et Peter KLEIN, *Trierer Apokalypse*, Graz, Akademische Druck-u Verlagsanstalt, 1975, p. 151-153. L'aspect apotropaïque du sujet pourrait avoir été ce qui a engendré sa répllication continue.

77. Voir Richard K. EMMERSON, « The Representation of Antichrist in Hildegard of Bingen's *Scivias*: Image, Word, Commentary, and Visionary Experience », *Gesta* 41, 2002, p. 95-110.

78. Dans la Bible tardive en images de Holkham (British Library, Add. MS 47682, fol. 27^v), les Pharisiens sont représentés avec des phylactères aux formes de diptyques, les surfaces de cire noire symbolisant la cécité juive ; voir Ruth MELINKOFF, « The Round Topped Tablets of the Law: Sacred Symbol and Emblem of Evil », *Jewish Art* 1, 1974, p. 28-43 ; Michelle BROWN, « Role of the Wax Tablet », op.cit., p. 10.

79. « [...] *quoniam legem dei quam divino praecepto et divina inspectione accepit. Exteriorius quidem nouit, sed eam interiorius non tetigit* ».

80. Comme l'a fait remarquer Christopher Clarkson, la représentation est anormale dans la série, « à moins qu'elle ne représente le développement des idées ou des instructions » (« Some Representations », op. cit., p. 201-202).

81. Michel PASTOUREAU, « Les sceaux et la fonction sociale des images », dans Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT (éd.), *L'Image: Fonctions et usages des images dans l'occident médiéval*. Actes du 6e International workshop on medieval societies, Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992, Paris, le Léopard d'Or, 1996, p. 275-308 ; Brigitte BEDOS-REZAK, « Medieval Identity: A Sign and a Concept », *The American Historical Review* 105, 2000, p. 1489-1533.

82. « *Non posse quempiam spiritualia bella suscipere, nisi prius carnis edomuerit cupiditates. Non potest ad contemplandum Deum mens esse libera, quae desiderii huius mundi et cupiditatibus inhiat. Neque enim alta conspiciere poterit oculus quem pulvis claudit* » (Isidore de Séville, *Sententiae*, 39 : 14, Pierre Cazier (éd.), Turnhout, Brepols, 1998, p. 173).

83. La coiffe ornementale de l'aile gauche de saint Michel semble encore conserver des traces de couleur.

84. « *Ne timeatis ergo, dilectissimi, cum dracone committere bellum, quoniam Dominus Jesus Christus veniet vobis in auxilium. In oculis carnalium hominum diabolus terribilis est ; in oculis vero spiritualium terror ejus vilis est* » (Migne PL 209, 46).

85. « Simplex » est un mot souvent utilisé dans la spéculation trinitaire, par exemple, dans Saint Augustin, *De civitate Dei*, Livre 11, Chap. 10.

86. Jack M. GREENSTEIN, « On Alberti's 'Sign' », *op.cit.*

87. Phyllis ABRAHAMS, *Les œuvres poétiques de Baudri de Bourgueil 1046-1130. Édition critique publiée d'après le manuscrit du Vatican*, Paris, Reims, impr. Monce, Paris, libr. ancienne Honoré Champion, 1926 ; Jean-Yves TILLIETTE, *Baudri*, *op.cit.*, Vol. 1, p. 132. Voir. Ragne BUGGE, « Effigiem Christi, qui transis, semper honora. Verses Condemning the Cult of Sacred Images in Art and Literature », *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 6, 1975, p. 127-139 ; Robert FAVREAU, *Épigraphie médiévale*, Turnhout, Brepols, 1997, p. 276-280 ; Arwed ARNULF, *Versus ad Picturas : Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, Berlin, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1997, p. 273-282 ; Kessler, *Idols of the true God*, *op.cit.*

88. Selon F. Borsetti dans son *Historia Almi Ferrariae Gymnasii*, publié par typ. B. Pomatelli à Ferrare en 1735 (Vol. 2, p. 360), le distique était écrit en demi-cercle autour de la lunette :

NEC DEUS EST NEC HOMO PRAESENS QUAM CERNIS IMAGO

SED DEUS EST & HOMO QUEM SIGNAT IMAGO.

(Trude KRAUTHEIMER-HESS, « The Original Porta dei mesi », *op. cit.* ; Bornstein, *Portals and Politics*, *op.cit.*).

89. « *Et tu videns in cruce Christum pauperem et egenum, confitere te vidisse Dominum, intelligens videlicet supra id quod vides. Intellige, quia Nec Deus est, nec homo pendens, quam cernis imago, sed Deus est et homo, quem certa figurat imago. Dum igitur oculis cernis hominis pauperis et egeni pendens in cruce vivificam imaginem, intellige intus in corde te videre Dominum facie ad faciem, dum sana fide sapis illum esse Deum, quem cernis hominem ; esse Dominum divitem, quem cernis egenum et pauperem ; esse omnipotentem, cujus in cruce vides infirmitatem ; esse vitam mortuorum, quem cernis mortuum ; esse Salvatorem, quem cernis vulneratum* » (version étendue de la traduction de Jack M. GREENSTEIN, « On Alberti's 'Sign' », *op.cit.*, p. 675). [C'est l'auteur qui souligne, NDT].

90. Bède le Vénérable, *De Templo*, ii (CCSL, 119a.212), David Hurst (éd.), Turnhout, Brepols, 1969 ; Paul MEYVAERT (tr.), « Bede and the Church Paintings in Wearmouth-Jarrow », *Anglo-Saxon England* 8, 1979, p. 63-84.

91. Marie-Christine SEPIÈRE, *L'Image d'un Dieu souffrant. IXe-Xe siècle : aux origines du crucifix*, Paris, Les Éd. du Cerf, 1994.

92. Celia CHAZELLE, « An Exemplum of Humility: The Crucifixion Image in the Drogo Sacramentary », dans Elizabeth SEARS et Thelma THOMAS (éd.), *Reading Medieval Images: The Art Historian and the Object*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, p. 27-35.

93. Voir Geneva KORNBLUTH, *Engraved Gems of the Carolingian Empire*, University Park, Philadelphie, Pennsylvania State University Press, 1995, p. 100-106 et *passim*.

94. Celia CHAZELLE, « An Exemplum of Humility », *op.cit.*, p. 32-33.

95. « *Recte ergo Ezechias serpentem, cui adolebant filii Israel incensum, et quem ipse confregit, Nohestan vocavit, quia in Domino Deo Israel, non in aeneo serpente, ipse speravit. Siquidem Nohestan interpretatur Aes eorum, ut quem illi pro numine colebant in dictis ejus, metallum eum esse, non Deum, agnoscerent. Et quia Ezechias in hoc, quod excelsa dissipavit, et statuas contrivit, atque succidit lucos, nec non et omnia simulacra comminuit, Salvatoris typum tenet ; interpretatur enim Ezechias apprehendens Dominum, vel fortitudo Domini, in eo ipso utique, quod illum serpentem aeneum, quem Moyses fecit, comminuit, Redemptoris nostri figuram convenienter tenet. Non solum enim Dominus noster ac Redemptor, de quo per Prophetam dicitur : "Dominus fortis, Dominus potens in praelio," idola gentium contrivit, et omnia simulacra eorum dissipavit, quatenus unius Dei omnipotentis notitiam haberent, ejusque cultui digne manciparentur : quin ipsam litteram legis Mosaicae, quam ille populus legalis assidua lectione resonabat,*

ac pro magno habebat, contrivit, ac sensum spiritalem in ea intelligere eos docuit » (Chap. 18 ; Migne PL 109, col. 252).

96. Cyrille VOGEL et Reinhard ELZE (éd.), *Pontifical romano-germanique*, op.cit., Vol. 2, p. 31.

97. « *Deus qui Moysi famulo tuo in via squalentis heremi serpentem aeneum in media populi multitudine ad liberendas letali viro infestas animas exaltare iussisti ; ut si quis mortifero vulnere inflictus ad eum respiceret, et venenum exiciale evaderet, et optatae salutis vitam adipisceret. Significans teipsum futura post curricula pro tui salute plasmatis, crucis extollendum patibulo, ut quos diabolus armis invidiae captivaverat, tua desiderabilis passio ad patriam revocaret. Concede tam mihi misero et peccatori, quam omnibus tuo cruore mercatis, qui hodie sanctam passionem tuam supplices venerantur, lignumque vitae adorant, ut diabolicas insidias, te adjuvante vincamus et aeternae vitae participes esse mereamur. Qui cum Patre vivis* » (Cyrille VOGEL et Reinhard ELZE (éd.), *Pontifical romano-germanique*, op.cit., Vol. 2, p. 91 ; Rachel FULTON, *From Judgment to Passion : Devotion to Christ & the Virgin Mary, 800-1200*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 85-86. Voir aussi Rupert de Deutz : « Nous passons [...] du diable à Dieu, de l'ennemi au Père, du souverain qui n'est ni Dieu ni homme à notre Roi qui est Dieu et homme » (« *transivimus de diabolo ad Deum, de hoste ad patrem, de tyranno, qui nec Deus nec homo est, ad regem nostrum qui Deus est et homo* ») (Liber de divinis officiis, Livre 6, Chap. 26, Migne PL 169-170).

98. « *De imaginibus, quae, ecclesiis fiunt, ratio citius perpenditur, si ex Veteri Testamento aliqua similitudo trahatur. Gradiens namque populus Israel per desertum aliquando ignitorum serpentium morsibus ad mortem vulnerabatur, super quod consultus Dominus iussit, aeneum et alto stipite levare, quem percussi respicientes cito sanabantur. Et nos de Egypto carnalis conversationis per desertum mundani exsilii, supernae promissionis tendentes per respectum mediatoris in cruce pendentis antiqui hostis venenum a cordibus nostris evacuamus. Qui enim Christum per imaginem filii Dei ac passionem conspexerit, ipse antiqui hostis venena evadere poterit. Hoc certe indicant verba ipsius Domini dicentis : "Sicut exaltavit Moyses serpentem in deserto, ita exaltari oportet filium hominis."* Apte autem aeneus serpens ligno suspensus est, ut Dominus et in serpente mortuus et in aere, aeternus, mortuus videlicet per humilitatem, aeneus per divinitatem. Est vero alia hujus, ecclesia et ilitterati, quod per scripturas non possunt intueri, hoc per quedam picturae liniamenta contemplantur, id est Christum in ea humilitate qua pro nobis pati et mori voluit. Dum hanc speciem venerantur, Christum in cruce ascendentem, Christum in cruce passum, in cruce morientem, Christum solum, non opus manuum hominum, adorant. Non enim truncus ligneus adoratur, sed per illam visibilem imaginem mens interior hominis excitatur, in qua Christi passio et mors pro nobis suscepta tanquam in membrana cordis inscribitur, ut in se unusquisque recognoscat, quanta suo redemptori debeat » (Acta synodi Atrebatensis in Manichaeos, Chap. 13 (Migne PL 142, col. 1304-07). Voir Brian STOCK, *The Implications of Literacy : Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 128-29 ; Rachel FULTON, *From Judgment to Passion*, op.cit., p. 83-87.

99. Suger, *Abbot Suger on the Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, Erwin Panofsky (éd.), 2ème éd., Princeton, Princeton University Press, 1979 ; Louis GRODECKI, *Études sur les vitraux de Suger à Saint Denis (XII^e siècle)*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 1995 ; Jean-Claude BONNE, « Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger », dans Christian DESCAMPS (éd.), *Artistes et philosophes : Educateurs ?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, p. 13-50 ; Herbert L. KESSLER, « The Function of Vitrum Vestitum and the Use of Materia Saphirorum in Suger's St. Denis », dans Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT, *L'Image*, op. cit., p. 179-203.

100. Voir, par exemple, le « Griffon de Pise ».

101. « *Sicut serpentes serpens necat aeneus omnes Sicut exatus hostes necat in cruce Christus* » (Suger, *Abbot Suger*, op.cit., p. 76).

102. « *Si enim serpentem aeneum pro signo positum percussi aspicientes sanabantur, non utique serpentem uiuentem, sed inanimatam serpentis similitudinem, quanto magis ego signum hoc aspiciens de quo, ut iam supra memini* » (Maria Lodovica ARDUINI, Rhaban HAACKE (éd.), *Ruperto di Deutz e la*

controversia tra Cristiani ed Ebrei nel secolo XII con testo critico dell'Anulus seu dialogus inter Christianum et Iudaeum, Rome, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1979, p. 235).

103. « *Ego similitudinem facio et adoro humilitatem Dei altissimi, qui cum sit homo, ipse altissimus est... dum ego illius in cruce pendentis adoro humilitatem, cuius ille rex filiorum superbiae regnantem in caelo contempsit maiestatem* » (Maria Lodovica ARDUINI, Rhaban HAACKE (éd.), *Ruperto di Deutz*, op.cit., p. 232).

104. « *Tali visu visus est, quali qui viderunt, crucifixerunt : ecce qui viderunt, crucifixerunt ; nos non vidimus, et credidimus. Illi oculos habebant, nos non habemus ? Imo et nos cordis habemus ; sed per fidem adhuc videmus* » (Saint Augustin, *Enarrationes in Psalmos*, In Psalmum xc, Sermo 2,13, ed.cit., p. 1277).

105. « *Omnem fidelissimum diuina protectione uallari [...] Solus enim tam ferocia ualuit subdere, qui Patri coaeternus et consubstantialis secundum diuinitatem probatur existere* » (Cassiodorus, *Expositio psalmorum*, ed.cit., p. 829 et 834 ; Patrick G. WALSH, *Cassiodorus*, tr.cit., p. 385).

106. « *Scutum ante faciem suam [...] id est humanitate divinitatem abscondit, aut velut caudam humanitatis ante faciem divinitatis objecit* » (Migne PL 209, col. 41), « *Daemonia oratione vincuntur* » (Migne PL 209, col. 46).

107. Au sujet des icônes apotropaiques et d'un certain nombre de rencontres médiévales impliquant des yeux, voir Jean-Marie Sansterre, « *Omnes qui coram hac imagine genua flexerint [...]* La vénération d'images de saints et de la Vierge d'après les textes écrits en Angleterre du milieu du XI^e aux premières décennies du XIII^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale X^e-XII^e siècles* 49, 2006, p. 257-298.

108. Bruno REUDENBACH, « *Visualizing holy bodies : Observations on body-part reliquaries* », dans Colum HOURIHANE (éd.), *Romanesque Art and thought in the twelfth century : Essays in honor of Walter Cahn*, Princeton (N.J.), Princeton University, University Park (Pa.), Penn State University Press, 2008, volume dans lequel le présent article a été publié [NDT].

109. « *Primum, in prima tabula est ; Non habebis Deos alienos ; non facies tibi sculptile, neque omnem similitudinem, etc. Haec Origenes dicit duo mandata ; sed Augustinus, unum ; hoc enim ipsum quod dixerat, Non habebis Deos alienos, perfectius explicat cum prohibet coli figmenta, scilicet, idolum vel similitudinem alicujus rei ; quae duo Origenes ita dicit distare, ut idolum sit quod nihil habet simile sui ; similitudo vero, quod habet speciem alicujus rei ; ut, verbi gratia, si quis in auro vel in ligno vel alia re faciat speciem serpentis vel avis vel alterius rei, et statuatur ad adorandum, non idolum sed similitudinem fecit. Qui vero facit speciem quam non vidit oculus, sed animus sibi finxit ; ut si quis humanis membris caput canis, vel arietis formet, vel in uno habitu hominis duas facies, non similitudinem, sed idolum facit, quia facit quod non habet aliquid simile sui. Ideo dicit Apostolus : Quia idolum nihil est in mundo. Non enim aliqua ex rebus constantibus assumitur species, sed quod mens otiosa et curiosa reperit. Similitudo vero est, cum aliquid ex his quae sunt vel in coelo, vel in terra, vel aquis formatur. Augustinus vero ita exponit illud : Idolum nihil est in mundo, id est, inter creaturas mundi non est forma idoli, materiam enim formavit Deus, sed stultitia hominum formam dedit. Quaecumque facta sunt, naturaliter facta sunt per Verbum, sed forma hominis in idolo non est facta per Verbum, sicut peccatum non est factum per Verbum, sed est nihil, et nihil fiunt homines cum peccant. Sed quaeritur quomodo hic dicatur forma idoli non esse facta per Verbum, cum alibi legatur : Omnis forma, omnis compago, omnis concordia partium facta est per Verbum. Hoc autem a diversis varie solvitur. Quidam enim dicunt omnem formam, et quidquid est, a Deo esse in quantum est, et formam idoli in quantum est vel in quantum forma est, a Deo esse, sed non in quantum idoli est, id est, posita ad adorandum. In hoc enim non est creatura, sed perversio creaturae. Sicut illud quod peccatum est, in quantum peccatum est, nihil est ; et homines cum peccant, nihil fiunt, quia ab illo qui vere est, separantur. Unde Hieronymus : Quod ex Deo non est, qui solus vere est, non esse dicitur. Ideoque peccatum quod nos a vero esse abducit, nihil esse vel non esse dicitur. Alii vero dicunt omnem formam, quae scilicet naturaliter est, et omne quod naturaliter est, esse a Deo ; sed forma idoli non est naturaliter, quia naturae justitiae non servit. Id enim naturaliter esse dicitur, quod simplici naturae justitiae quae Deus est, militat, non resultat, et naturam creatam non vitiat* » (Migne PL 191, col. 160).

110. Dans une reprise de l'imagerie de Prudence, par exemple, l'*Hortus Deliciarum* (fol. 200^r) dépeint l'« Idolâtrie Païenne » tenant une colonne sur laquelle est représenté un homme nu avec un bouclier et une lance, flanqué d'une chèvre et d'un agneau, affrontant la « Foi » et d'autres vertus (Green, *Hortus Deliciarum*, op.cit., Pl. 111). Le motif du serpent d'airain sur une colonne est devenu assez courant (voir les émaux mosans, Luzern, Kofler-Truninger Collection).

111. « *Secundum praeceptum est, Exod. 20 : Non assumes nomen Dei tui in vanum, quod est dicere, secundum litteram, non jurabis pro nihilo nomen Dei. Allegorice vero praecipitur, ut non putes creaturam esse Christum Dei Filium, quia omnis creatura vanitati subjecta ; sed aequalem Patri. Tertium vero praeceptum : Memento ut diem sabbati sanctifices, ubi secundum litteram praecipitur sabbati observantia. Allegorice vero, ut requiem et hic a vitiis, et in futuro in Dei contemplatione expectes ex Spiritu sancto, id est, ex charitate et dono Dei, non quod Spiritus sanctus sine Patre et Filio hoc operetur. Accepit utique Ecclesia hoc donum, ut in Spiritu sancto fiat remissio peccatorum. Quam remissionem cum Trinitas faciat, proprie tamen ad Spiritum sanctum dicitur pertinere, quia ipse est Spiritus adoptionis filiorum. Ipse Patris et Filii amor et connexio vel communitas. Ideoque justificatio nostra et requies ei attribuitur saepius. Haec sunt tria mandata primae tabulae, ad Deum pertinentia. Et primum quidem, quod est de uno Deo colendo, pertinet ad Patrem, in quo est unitas vel auctoritas ; secundum ad Filium, in quo coaequalitas ; tertium ad Spiritum sanctum, in quo est utriusque communitas » (Migne PL 192, col. 831). Ailleurs dans le *Sententiae*, Pierre Lombard répète la distinction entre l'idole monstrueuse et la vraie image et élabore plus loin les affirmations au sujet des deux natures :*

« *Similitudo vero est cum aliquid ex his quae sunt, vel in coelo, vel in terra, vel in aquis formatur. Et scimus quia nullus Deus est nisi unus. Hoc dicit ne putetur esse Deus in idolo. Unus enim tantum Deus est Pater, Filius, et Spiritus sanctus, id est ipsa Trinitas unus Deus est, nullaue fit partium in Deitatis unitate divisio. Non enim Deus Pater pars est Dei. Tres enim personae sunt, Pater, et Filius, et Spiritus sanctus. Et hi tres quia unius substantiae sunt, unum sunt, et summe unum sunt, quia ibi nulla naturarum, nulla est diversitas voluntatum » (Migne PL 191, col. 1602-03).*

112. Montague R. JAMES (tr.), « Pictor in Carmine », op. cit., p. 141 ; Karl-August WIRTH, *Pictor in Carmine*, op.cit., p. 109.

113. Sur la signification spirituelle du matériau bleu foncé lui-même, voir Jean-Claude BONNE, « Pensée de l'art », op. cit. ; Herbert L. KESSLER, « Function of Vitrum Vestitum », op. cit.

114. « *Qui autem simulacrum Iesu Christi crucifixi pro salute mundi facit et adorat, ueritatem facit, ueritatem adorat » (Maria Lodovica ARDUINI, Rhaban HAACKE (éd.), Ruperto di Deutz, op. cit., p. 233).*

115. « *Contra Iudaios, hereticos, et Saracenos qui dicunt nos adorare idola » (Arwed ARNULF, Versus ad Picturas, op.cit. et Kessler, Idols of the true God, op. cit.).*

116. Cité dans son intégralité en note 101.

117. Thomas DALE, « Monsters », op. cit.

118. Beate FRICKE, « Fallen Idols and Raisen Saints », op. cit.

119. Voir ici Meyer SCHAPIRO, *Romanesque Architectural Sculpture*, op. cit., p. 3-33.

120. « *Quod cum sapientibus videatur haud iniuria esse superstitiosum, videtur enim quasi priscae culture deorum vel potius demoniorum servari ritus, mihi quoque stulto nihilominus res perversa legique christiane contraria visa nimis fuit... Quid tibi, frater, de ydolo ? An Iuppiter sive Mars tali statua se indignos estimassent ? » (Bernard d'Angers, *Liber miraculorum sancte Fidis : edizione critica e commento*, 1 : 13, Luca Robertini (éd.), Spolète, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, p. 112-13 ; Pamela SHEINGORN (tr.), *The Book of Sainte Foy*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 77 ; voir aussi Beate FRICKE, *Ecce Fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2007).*

121. Voir note 102.

122. « *Et nunc eundem de templis vel delubris idolorum, ubi a nobis gentibus colebatur, protrahere praevaluit pugnando contra illum » (Migne PL 169, col. 1233).*

123. « Dixit Iudeus : “Quomodo hoc dicere potestis ? Nonne ecclesie vestre ydolis et simulacris tote plene sunt, et ipsis luminaria facitis et ea adoratis ?” Respondit Ingetis : “Non adoramus ydolas nec ymagines, sed adoramus deum celi patrem et unigenitum filium eius, dominum nostrum Yesum Christum, qui secum et spiritu sancto unanimiter vivit et regnat in secula seculorum. Et has ymagines, quas videtis in ecclesiis, non adoramus, sed sancta mater ecclesia in modum speculi ipsas ponit, ut eas videntes oculi corporales videant oculi cordis, et recordentur de passione Christi qui passus fuit pro salute nostra et pro redemptione humani generis » (Ora LIMOR (éd.), *Die Disputationen zu Ceuta (1179) und Mallorca (1286). Zwei antijüdische Schriften aus dem mittelalterlichen Genua*, (MGH. Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters, Vol. 15), Munich, Monumenta Germaniae historica, 1994, p. 290).

124. « Quoniam ergo infirmus hominis intellectus ex sui ipsius humanitate ponderosa hebetatus, videns nunc per speculum in aenigmate, Dei non potest divinitatem, ut dignum est comprehendere ; ad illam quae sua est, Christi humanitatem oculum suum intellectualem reflectat » (*De visitatione infirmorum*, Migne PL 40, col. 1153).

125. « Daemones, scientes pulchritudinem esse animae castitatem et per hanc hominem angelicis meritis e quibus illi lapsi sunt coaequari, liore percussi invidiae, iniciunt per sensus corporis opus desideriumque libidinis quatenus a caelestibus deorsum deiectuam animam pertrahant, secumque, quod uincerint gloriantes, ad tartara ducant » (saint Isidore de Séville, Cazier, *Sententiae*, 39.22, ed.cit., p. 175).

126. Celia CHAZELLE, « An Exemplum of Humility », *op.cit.*, p. 32.

127. Maria Lodovica ARDUINI, Rhaban HAACKE (éd.), *Ruperto di Deutz*, *op.cit.*, p. 234-235 ; Jean-Claude SCHMITT, *La conversion d'Hermann le Juif: Autobiographie, histoire et fiction*, Paris, Points, 2003, p. 161-173 et *passim*.

128. Finbarr B. FLOOD, « Light in Stone : the Commemoration of the Prophet in Umayyad Architecture », dans Jeremy JOHNS (éd.), *Bayt al-Maqdis Part Two : Jerusalem and Early Islam*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 311-359.

129. Finbarr B. FLOOD, « Light in Stone », *op.cit.*, p. 329-30, le relie à des inscriptions dans des positions similaires qui déclarent « il n'y a qu'un seul Dieu » – un thème se retrouvant, bien sûr, sur des amulettes contemporaines.

130. « Denique in valle Gethsamani, vidimus eiusdem subtilitatis marmoreos lapides quadratos, ut in eis veluti in speculo omnia quaecumque voluerit homo conspici posset » (Titus TOBLER et Augustus MOLINIER (éds.), *Itinera Hierosolymitana et descriptions terrae sanctae bellis sacris anteriora et Latina lingua exarata*, Genève, typ. J.-G. Fick, 1879, Vol. 13, p. 309-320 ; P. Dutton (tr.), dans *Carolingian Civilization : A Reader*, 2ème éd., Peterborough, Ont., Broadview Press, 2004, p. 472-504. Voir Michael MCCORMICK, *Origins of the European Economy : Communications and Culture A.D. 300-900*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 134-138 et *passim*.

131. Finbarr B. FLOOD, « Light in Stone », *op. cit.*

132. Herbert L. KESSLER, « Turning a Blind Eye : Medieval Art and the Dynamics of Contemplation », dans Jeffrey HAMBURGER et Anne-Marie BOUCHÉ (éd.), *Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 413-439, et « Christ's Dazzling Dark Face », dans Gerhard WOLF, A. Rosa CALDERONI MASETTI, Colette DUFOUR BOZZI (éd.), *Mandylion: on the 'Sacred Face', from Byzantium to Genoa*, New Hampton, NY, Atelier Books & Art, 2007.

133. Les pèlerins tendaient des miroirs face aux reliques et aux images afin de fixer l'aura de Dieu sur leurs surfaces. Un « miroir Heiltum » du xv^e siècle, à Aix-la-Chapelle, juxtaposait un portrait du Christ circonscrit dans une forme de clipeus à un miroir circulaire en insert. Voir Heinrich SCHWARZ, « The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout », dans *Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday*, Londres, Phaidon Press for the Samuel H. Kress Foundation, 1959, p. 90-105 ; Samuel Y. EDGERTON, « Brunelleschi's Mirror, Alberti's Window, and Galileo's 'Perspective Tube' », *Historia, Ciências, Saúde – Manguinhos* 13 (supplément), 2006, p. 151-179.

134. Howard HIBBARD, « A Representation of *Fides* by Ambrogio Lorenzetti », *Art Bulletin* 39, 1957, p. 137-138 ; Norman MULLER, « Reflections in a Mirror : Ambrogio Lorenzetti's Depiction of the Trinity », *Art Bulletin* 61, 1979, p. 101-102 ; Diana NORMAN, « 'In the Beginning Was the Word' : An Altarpiece by Ambrogio Lorenzetti for the Augustinian Hermits of Massa Marittima », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58, 1995, p. 478-503.

135. Pour le contexte augustinien spécifique, voir Diana NORMAN, « In the Beginning Was the Word », *op. cit.*, p. 497 et *passim.*, Sharon DALE, « Ambrogio Lorenzetti's *Maestà* et Massa Marittima », *Source: Notes in the History of Art* 8, 1989, p. 6-11.

136. Pris entre les deux passages cités en note 120 : « [...] *cum primitus sancti Geraldii statuam super altare positam perspexerim, auro purissimo ac lapidibus pretiosissimis insignem et ita ad humane figure vultum expresse effigiatam, ut plerisque rusticis videntes se perspicati intuitu videatur videre oculisque reverberantibus precantium vobis aliquando placidus favere* » (Bernard d'Angers, *Liber miraculorum*, 1 : 13, éd. cit., p. 112 ; Pamela SHEINGORN (tr.), *The Book of Ste. Foy*, *op. cit.*, p. 77).

137. Michael CAMILLE, « How New York Stole the Idea of Romanesque Art : Medieval, Modern and Postmodern in Meyer Schapiro », *Oxford Art Journal* 17, 1994, p. 65-75.

138. Pour le côté byzantin de la même médaille, voir maintenant Eunice D. MAGUIRE et Henry MAGUIRE, *Other Icons : Art and Power in Byzantine Secular Culture*, Princeton, Princeton University Press, 2007. Les Maguire commencent leur discussion avec la diatribe de Bernard de Clairvaux contre l'art profane, qu'ils illustrent avec un chapiteau de Saint-Pierre à Moissac, orné de basiliques entrelacés (p. 4, fig. 2).

139. Alors que Bernard de Clairvaux avait compris le mécanisme du mauvais œil, il ne semble pas lui-même l'avoir appliqué directement à l'art qu'il discutait dans l'*Apologia*, car il s'intéressait là au contexte monastique.

140. « *Mirabilis uirtus psalmi huius, quae immundos spiritus fugat. Nam unde tentare diabolus uoluit, inde a nobis superatus abscedit* » (*Expositio psalmorum*, éd. cit., p. 835 ; Patrick G. WALSH, *Cassiodorus*, tr. cit., p. 387).

RÉSUMÉS

Cet article reconsidère la distinction faite par Meyer Schapiro entre l'art en tant qu'objet esthétique (« objet pour l'œil ») et l'art en tant que « véhicule de doctrine ». Il étudie en particulier un triptyque en ivoire du XII^e siècle (actuellement au Museo nazionale del Bargello à Florence) où figure d'une part le Christ terrassant les bêtes et d'autre part saint Michel tuant le Démon. D'après son analyse du paradigme du mauvais œil dans l'art médiéval, qui protège contre le « désir des yeux », l'auteur avance que ce paradigme s'appuie sur une interaction réflexive entre les deux modèles présentés par Schapiro et conclut en disant que : « Regarder l'art roman est une *psychomachia*, une bataille pour l'âme du spectateur ».

This article looks over Meyer Schapiro's distinction between art as an aesthetic object ("object for the eye") and art as a "vehicle of doctrine". More precisely, it examines a XIIth century ivory triptych (currently at the Museo Nazionale del Bargello in Florence), where on one side Christ bombarded the animals and on the other St Michael killed the Demon. According to his analysis of the paradigm of the evil eye in medieval art, as a protection against the "desire of the eyes", the author proposes that this paradigm is based on a reflexive interaction between the two

models presented by Schapiro and concludes by saying that "to look at Romanesque art is a psychomachia, a battle for the soul of the spectator".

INDEX

Keywords : seeing, evil eye, romanesque art, theology, Middle Ages

Mots-clés : regarder, mauvais œil, art roman, théologie, Moyen-Âge

AUTEURS

HERBERT L. KESSLER

Herbert L. Kessler est professeur émérite en Histoire de l'Art. Il a enseigné à la Johns Hopkins University (Baltimore) de 1976 à 2013 et il a obtenu plusieurs postes de professeur invité à l'étranger. Parmi ses nombreuses publications : *Seeing Medieval Art* (Toronto, University of Toronto Press, 2004, traduction française : *L'œil médiéval*, Paris, Editions Klincksieck, 2015, Version révisée et augmentée : *Experiencing Medieval Art*, Toronto, University of Toronto Press, à paraître en 2019), *Neither God nor Man. Texts, Pictures, and the Anxiety of Medieval Art* (Quellen zur Kunst) (Freiburg im Breisgau, Rombach Druck und Verlagshaus, 2007), *Studies in Pictorial Narrative* (Londres, Pindar Press, 1994), *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art* (Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2000), *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy* (Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto medioevo, 2002).