

Les initiales historiées. *Quelques hypothèses et apports nouveaux*¹

Jacqueline LECLERCQ-MARX et Noémi THYS

Les initiales historiées de la *Biblia sacra* n'ont jamais fait l'objet d'une investigation vraiment approfondie. Seul Don Denny en a proposé naguère une étude d'ensemble². Mais si son apport est réel à un certain nombre de points de vue, ses conclusions sont décevantes. En effet, elles se réduisent essentiellement à postuler l'existence, dans l'abbaye lobbaine, d'une bible carolingienne – éventuellement « ré-éditée » – qui aurait pu servir de modèle³. Pour le reste, le décor peint a été tout au plus mis en rapport avec différents courants stylistiques et aires culturelles⁴, sans pour autant être l'objet de comparaisons

¹ Ce texte a bénéficié de précieuses informations de la part de Guylène Hidrio et d'Alain Dierkens : qu'ils en soient chaleureusement remerciés.

² Don DENNY, *The Historiated Initials of the Lobbes Bible*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 45, 1976, p. 3-26. On en trouvera aussi une description et un commentaire sommaires dans le petit livre par ailleurs très bien illustré, de L. et M. DUBOIS, *La Bible de Lobbes. Intégrale des initiales du manuscrit du moine Goderan 1084*, Lobbes, Cercle de Recherches Archéologiques de Lobbes (CRAL), 2006.

³ Il en est même de tout à fait sujettes à caution. Ainsi, on ne peut absolument pas suivre cet auteur quand il voit une relation de cause à effet entre le style concis des chroniqueurs de l'abbaye lobbaine et celui des initiales historiées.

⁴ Voir essentiellement K. H. USENER, *Les débuts du style roman dans l'art mosan*, dans *L'art mosan*, dir. P. FRANCASTEL, Paris, 1953, p. 103-112 ; F. MASAI, *Les manuscrits à peintures de Sambre et Meuse aux XI^e et XII^e siècles*, dans *Cahiers*

précises⁵ à quelques exceptions près. Par ailleurs, l'iconographie des initiales de la Genèse et du Deutéronome n'a jamais été vraiment mise en perspective en tenant compte des multiples traditions exégétiques qui les ont, à l'évidence, inspirées. De même, on n'a encore jamais procédé à un examen minutieux des mains qui ont tracé les initiales historiées, même si actuellement on s'accorde à en distinguer plus d'une⁶. Enfin, rien n'a encore été dit de décisif à propos de l'identité de leurs auteurs ni sur l'arrière-plan idéologique qui les sous-tendraient éventuellement. Sans prétendre apporter de réponses complètes ni définitives à ces vastes questions, nous proposons ici de mettre en évidence quelques éléments qui, soit relanceront le débat, soit éclaireront un certain nombre de points précis.

de Civilisation Médiévale, t. 3, 1960, p. 169-189 ; W. CAHN, *La Bible romane. Chef-d'œuvre de l'enluminure*, Fribourg, 1982, p. 266, n° 48 ; U. NILGEN, *Frankreich – Lothringen und die Region der Maas/Meuse*, dans *Romanik*, dir. A. FINGERNAGEL, Graz, 2007, p. 129-130 (*Geschichte der Buchkultur*, 4/2) ainsi que les notices de catalogue suivantes : A. VON EUW, « Bible de Goderan de Lobbes » (Cat. F. 26), dans *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800-1400*, éd. J. STIENNON et R. LEJEUNE, Cologne/Bruxelles, 1972, p. 230-231 ; et E. KLEMM, « Bibel von Lobbes » (cat. 460), dans *1077 Canossa. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik*, éd. Ch. STIEGEMANN et M. WEMHOFF, Munich, t. 2, 2006, p. 357-358.

⁵ Voir notamment A. VON EUW, *Zur Buchmalerei im Maasgebiet von den Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400. 2. Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, Cologne, 1973, p. 350 qui rapproche de peintures anglo-normandes l'initiale historiée du début du Livre de Josué, sans préciser à quel niveau se situe le lien (« Wir zitierten die Psalterien von Hastières und Soignies mit den so typischen Darstellungen der Kreuzabnahme und der Traumerscheinung, um zu zeigen, daß auch die figurale Kunst der von Goderannus im Kloster Lobbes an der Sambre 1084 vollendeten Bibel in vielem diesen english-normannisch geprägten Bildern entspricht. Die illustrierte Initiale *E(t factum)* 93r zum Buch Josue der Bibel mag es verdeutlichen »).

⁶ Voir *infra, passim*.

I. L'iconographie

1.1. Des images pour un roi ? Ou pour le pape ?

Écrit à l'époque de la Querelle des Investitures, dans un monastère dépendant d'évêques qui soutenaient l'un, le pape et l'autre, le roi de Germanie – le futur empereur Henri IV - on est évidemment tenté d'interroger le décor de la *Biblia sacra* dans l'espoir d'y déceler quelqu'indice de loyauté envers l'un des deux partis. Certains auteurs suggéreraient même d'y voir une iconographie engagée, où s'exprimerait en filigrane l'adhésion au parti antigrégorien, dans le sillage de l'évêque de Liège, suivant l'interprétation traditionnelle du colophon⁷. C'est ainsi que Jean Wirth interprète l'initiale du prophète Osée représenté avec femme et enfants (fig. 1) à la lueur de la Querelle des investitures⁸ comme Wayne Dynes l'avait fait de celle de Moïse, peintes dans la Bible de Stavelot⁹. Mais à l'instar de Claus Michaël Kauffmann qui contestait de manière véhémement l'hypothèse du dernier cité¹⁰, nous ne pouvons suivre celle du savant suisse dont les

⁷ Cette interprétation remonte à J. WARICHEZ, *L'abbaye de Lobbes depuis les origines jusqu'en 1200 : Étude d'histoire générale et spéciale*, Tournai-Paris, 1909, p. 305 (Université de Louvain, Recueil des travaux publiés par les membres des conférences d'histoire et de philologie, 24). La contribution de Lucien Reynhout, *Goderan de Lobbes, ses colophons et la Querelle des Investitures : Apport de l'analyse lexicale*, dans le présent volume, la remet sérieusement en question.

⁸ J. WIRTH, *L'image romane*, Paris, 1999 p. 209 (avec ill. p. 210) : « Faut-il vraiment lui imputer (= imputer à la réforme grégorienne) le développement des bibles géantes, alors que certaines d'entre elles s'inscrivent clairement dans un contexte pré- ou antigrégorien ? C'est le cas de celle que Henri IV offrit à Hirsau avant que ce monastère se retourne contre lui et où l'on voit le portrait d'auteur de Salomon, vêtu du costume impérial et nimbé, et de celle de Lobbes de 1084 où le colophon du scribe Goderannus parle de Grégoire VII comme du « rebelle Hildebrand ». Dans cette dernière Bible, l'initiale du livre d'Osée montre le prophète acceptant l'ordre de Dieu de prendre femme, son épouse et ses trois enfants ».

⁹ W. DYNES, *The Illuminations of the Stavelot Bible*, New York et Londres, 1978, p. 161.

¹⁰ C. M. KAUFFMANN, Compte rendu de W. CAHN, *Romanesque Bible Illumination*, Ithaca –New York, 1982, dans *The Art Bulletin*, 67, 1, 1985, p. 155 : « ...This conclusion may not satisfy everyone, but it is surely preferable to the over-

présupposés sont susceptibles d'être remis en question¹¹ et dont la démonstration est non seulement alambiquée mais peu claire. En effet, s'il voit dans cette mise en scène une réaction aux positions pontificales en matière de nicolaïsme – un point particulièrement sensible pour le clergé cambrésien de la fin du XI^e siècle – on peut objecter qu'Osée est prophète sans être prêtre et ne constitue donc pas une référence en la matière. On pourrait même interpréter la scène d'une manière inverse s'il fallait absolument y voir un contenu sous-jacent, ce dont nous doutons. En effet, si l'on identifie prophète et prêtre comme semble le faire avec quelque légèreté l'auteur précité, on pourrait en effet voir une dénonciation du mariage des religieux dans cette union avec une femme indigne incarnant les péchés d'Israël. Une interprétation qu'on tenterait par rapport au concept d'obéissance apparaît tout autant sujette à caution.

Le fait que le roi Salomon (fig. 2) porte un sceptre et une couronne en même temps qu'un costume « impérial » ne nous semble pas plus probant, alors que le même Jean Wirth y voit un détail significatif dans la Bible qu'Henri IV offrit à Hirsau¹². En effet, si les vêtements de Salomon rappellent effectivement ceux que les artistes prêtent habituellement aux souverains germaniques – ce qui suggérerait *a priori* une référence intentionnelle à l'Empire – on notera que Pharaon en est également revêtu et qu'il porte les mêmes insignes du pouvoir. Il est piquant de noter à cet égard, que la forme de sa couronne rappelle davantage celle de la *Reichskrone* que celle du fils de David. Par ailleurs, l'attribution de symboles régaliens à Salomon – personnification du souverain juste et équitable dans toute la dignité de son état – est tout à fait traditionnelle¹³. Enfin, aucun détail particulier n'invite à interpréter la scène où il apparaît à la lueur des événements contemporains. Ce serait donc faire de la surinterprétation que de vouloir identifier le roi des Germains au roi biblique.

insistent search for programs, such as a recent one that came to the conclusion that the Moses illustrations in the Stavelot Bible could only be explained with reference to the Investiture Contest ».

¹¹ Nous renvoyons à l'étude de Lucien Reynhout dans le présent volume.

¹² WIRTH, *L'image romane*, p. 209 (voir n. 8).

¹³ B. KERBER, *Salomo*, dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, dir. E. KIRSCHBAUM, Fribourg, t. 4, 1972, col. 15 (notice complète, col. 15-24).

Par ailleurs, on ne tirera pas davantage argument du fait que l'Arche d'Alliance a souvent été interprétée comme une figure symbolique de l'Église pour conclure à une allégeance à Rome, même si l'interprétation ecclésiale est éventuellement renforcée par son association symbolique avec le Temple de la Sagesse¹⁴. En effet, rien d'aussi précis ne peut être déduit de la présence de ce symbolisme séculaire en l'absence d'indices vraiment probants. Reste à voir si l'on trouve dans la Bible de Lobbes, des éléments iconographiques se rencontrant dans des œuvres influencées de manière notoire par la Réforme grégorienne¹⁵. Ici encore, la réponse est négative. En effet, on n'y relève aucun thème grégorien évident par sa charge polémique. Et ce n'est guère la présence de thèmes d'origine paléochrétienne¹⁶ qui donnera à penser que nous nous trouvons ici devant une œuvre engagée, au service du parti papal. En effet, aucun de ces thèmes ne réapparaît après une éclipse plus ou moins longue, dans le cadre d'une *Renovatio* artistique. Tout au contraire, chacun d'eux s'insère dans une longue tradition qui doit sa pérennité au relais carolingien.

Les initiales peintes de la Bible de Lobbes ne doivent donc pas être lues à la lumière de la Querelle des Investitures même si certaines d'entre elles sont riches d'un contenu symbolique. En effet, comme on le verra bientôt, ce contenu s'inscrit dans une tradition exégétique

¹⁴ Voir *infra, passim*.

¹⁵ Se référer principalement à E. KITZINGER, *The Gregorian Reform and the Visual Arts*, dans *Transactions of the Royal Historical Society*, t. 22, 1972, p. 87-102 ; H. TOUBERT, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et Iconographie*, Paris, 1990 ; S. ROMANO et J. ENCKELL JULLIARD, *Roma e la Riforma gregoriana. Tradizioni e innovazioni artistiche (XI - XII secolo)*, Rome, 2007 (Études lausannoises d'histoire de l'art, 5) ainsi qu'à plusieurs contributions du volume d'essais (*Band I. Essays*), associé au catalogue de l'exposition *Canossa 1077. Erschütterung der Welt* (réf. n. 3). On verra aussi P. H. BRIEGER, *Bible Illustrations and Gregorian Reform*, dans *Studies in Church History*, éd. G. J. CUMING, t. 2, 1965, p. 154-164 qui évoque toutefois davantage l'influence des hérésies sur la sélection des thèmes et leur traitement iconographique, plutôt que la Réforme grégorienne elle-même. Cet auteur conclut ainsi (p. 162-163), que dans les Bibles de Lobbes et de Stavelot, « The selection of themes (...) seems to have been determined by the wish to demonstrate the validity of the Old Testament out of the New » en réaction à un courant mettant en cause l'autorité des Écritures, chez les laïques (p. 156-157) – ce qui n'apparaît pas vraiment argumenté en ce qui concerne ces deux Bibles.

¹⁶ Voir *infra, passim*.

dont l'origine, textuelle, remonte pour une bonne part aux Pères grecs et surtout latins. Il n'en reste pas moins que la plupart des images n'ont d'autres fonctions que d'illustrer fidèlement le texte biblique – ce qui n'exclut pas le recours à un vocabulaire pictural parfois très ancien.

1.2. Entre traditions antiques, innovation et littéralité

Une des caractéristiques majeures de l'iconographie des initiales historiées est son originalité. En effet, même si certains thèmes – l'Arche d'Alliance, Josué et l'ange, le char d'Élie, Daniel dans la fosse aux lions, Jonas sous le ricin... – sont attestés depuis l'époque paléochrétienne, leur traitement est souvent très personnel grâce à la présence de l'un ou l'autre détail nouveau, parfois tout à fait inattendu. Ainsi n'est-ce pas un ver, mais bien un rat qui ronge l'arbuste sous lequel Jonas s'est abrité (fig. 3). Puisque cette substitution ne semble liée à aucune interprétation exégétique ou symbolique, on en conclura que l'auteur des peintures a préféré le rongeur au vermidé dans le seul but de rendre l'action du parasite plus visuelle. On lui doit aussi d'avoir réalisé une synthèse très réussie de plusieurs schémas iconographiques différents. Ainsi, la scène ouvrant le Livre des Rois III semble bien dériver de celle d'un Jugement de Salomon, l'enfant dont il est l'objet ayant été remplacé par la ligne horizontale du phylactère ; des emprunts aux anciennes images d'acclamation sont également décelables¹⁷.

On notera par ailleurs l'utilisation systématique des personifications de la nature, « à l'antique » mais dans leur réinterprétation carolingienne ou ottonienne. Ainsi la représentation des deux grands luminaires peints dans l'initiale de la Genèse (fig. 4), rappelle, en plus stylisée, celle qui figure parfois, en médaillons, dans les scènes de Crucifixion réalisées entre le IX^e et le XI^e siècle. Mais dans la Bible de Lobbes, seuls les visages nimbés du Soleil et de la Lune sont représentés – entouré de rayons pour le premier, portant un croissant de lune à la manière de cornes, pour la seconde – alors que dans les prototypes en ivoire ou peints, la partie supérieure du buste est encore

¹⁷ Don DENNY, *The Historiated Initials*, p. 8 et n. 16.

visible¹⁸. Il en est de même des personnifications de l'Océan et de la Terre qui, pour la première fois, sont présentés ici en relation avec la Création¹⁹ et qui apparaissent très proches de celles qui sont figurées dans d'autres contextes²⁰. On notera à cet égard le recours à des formules iconographiques différentes, quoique très proches, en ce qui concerne la personnification de la Mer, dans la *Biblia sacra* et dans les *Antiquitates Iudaeorum* de Flavius Josèphe, copiés par Goderan à Stavelot un peu plus tard²¹. Dans le premier cas, Oceanos brandit un petit poisson, comme c'est le cas sur deux plats d'ivoires mosans du début du XI^e siècle²² (fig. 5). Dans le second, il tient devant lui un monstre marin dérivé du *cetus* antique, tel qu'il est fréquemment

¹⁸ Malgré cette différence de détail, l'analogie est grande entre les personnifications des grands luminaires de la *Biblia sacra* et celles qui sont représentées au fol. 4v du Sacramentaire de Lorsch (Trèves, c. 980), conservé au Musée Condé à Chantilly (Ms. 1447).

¹⁹ J. ZAHLTEN, *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart, 1979, p. 172-173 (Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik, 13).

²⁰ Voir surtout U. NILGEN, *Der Codex Douce 292 der Bodleian Library zu Oxford. Ein Ottonisches Evangeliar*, Bonn, 1967, p. 71-75 et J. LECLERCQ-MARX, *De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de « La migration des symboles »*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 13, 1, 1975, p. 37-43 et ill. (en ce qui concerne surtout la genèse et les développements ultérieurs de la formule iconographique de la Terre féconde et nourricière).

²¹ L'initiale INITIUM, où figurent également les personnifications, est habituellement attribuée à Goderan. Sur ce manuscrit – Ms. Bruxelles, KBR, II 179 (Stavelot, c. 1100) – voir E. KLEMM, *Flavius Josephus, Antiquitates Iudaeorum, Bellum Iudaicum*, dans *1077. Canossa. Erschütterung der Welt. Essays*, cat. 461, p. 359.

²² Le premier plat d'ivoire (Liège, début du XI^e s.) est conservé à Oxford, The Bodleian Library, Ms. Douce 292. Voir A. VON EUW, *Christ en majesté du plat de reliure du Codex Douce 292*, dans *Rhin-Meuse*, cat. 110, p. 221 et U. NILGEN, *Deckel eines Evangeliers* (Kat. 15) dans *1077. Canossa. Erschütterung der Welt. Katalog*, p. 27-29. Pour cet auteur il serait seulement « originaire de la région de la Meuse? » et daterait du début du XI^e siècle ou des décennies suivantes (« späteres 11. Jahrhundert »). Le second plat (Liège, début du XI^e siècle) est conservé dans le Trésor de Notre-Dame de Tongres. Voir VON EUW, *Crucifixion*, dans *Rhin-Meuse*, cat. F 8, p. 220. Mise en perspective des deux objets dans H. FILLITZ, *Die Elfenbeinkunst zur Zeit der Salier. Von der Mitte des 11. bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts*, dans *1077. Canossa. Essays*, p. 423. Curieusement, la date de 1060 apparaît dans la légende qui accompagne l'ivoire de Tongres (fig. 4, p. 424).



FIG. 2. – Bible de Lobbes, fol. 144r. Initiale E (Livre des Rois III). Le roi Salomon
(© Séminaire de Tournai. Cliché Noémi Thys)



FIG. 3. – Bible de Lobbes, fol. 265v. Initiale E onciale (Prophète Jonas). Jonas exposé
au vent chaud, sous le ricin. (© Séminaire de Tournai. Cliché Noémi Thys)



FIG. 4. – Bible de Lobbes, fol. 6r. Initiale I (Genèse). Les différentes phases de la Création. (© IRPA-KIK, Bruxelles)

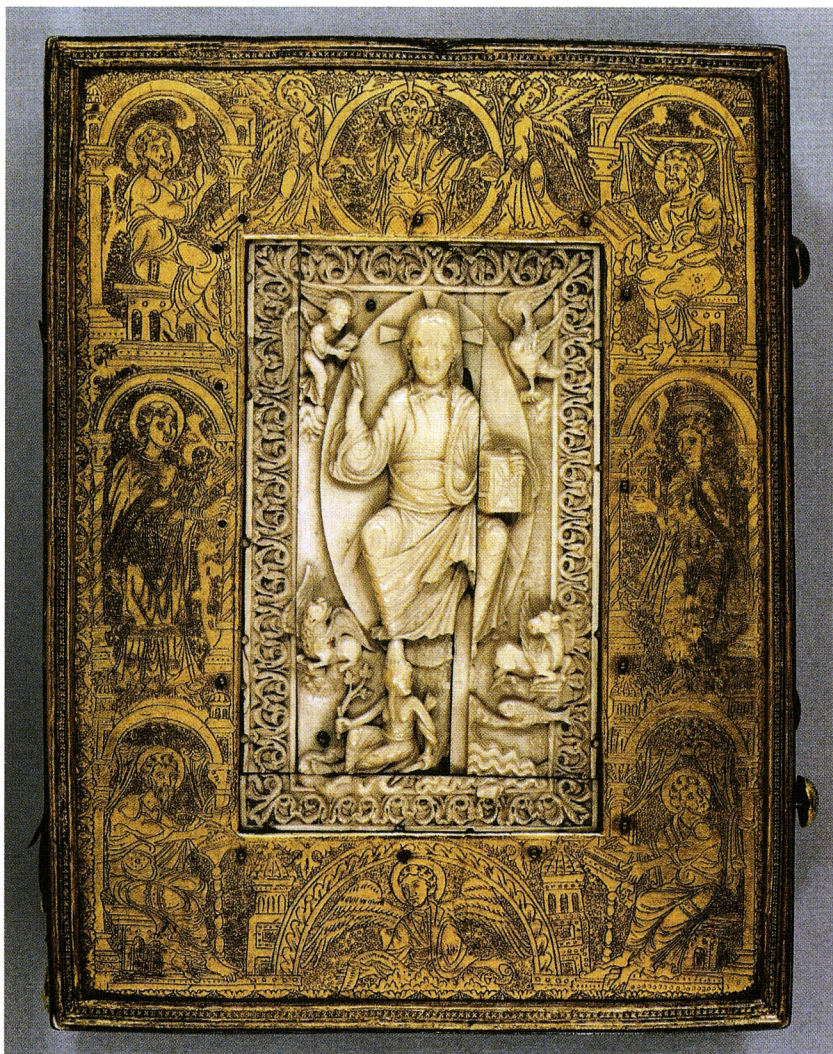


FIG. 5 – Plat d'ivoire d'Évangélaire (Oxford, The Bodleian Library, ms. Douce 292. Meuse, XI^e s.). (D'après Canossa 1077... Katalog, p. 28)



FIG. 6. – Flavius Josèphe. Les Antiquités judaïques. (Ms Bruxelles, KBR 1179, fol. 3v). L'initiale de la Création. (© Bibliothèque royale, Bruxelles)



FIG. 7. – Bible de Lobbes, fol. 195v. Initiale V (Livre du prophète Jérémie). Jérémie se lamentant sur la ville détruite. (© Séminaire de Tournai. Cliché Noémi Thys)



FIG. 8. – Bible de Lobbes, fol. 225r. Initiale E onciale (Livre du prophète Ézéchiél). Ézéchiél, le Tétramorphe et une roue de feu. (© IRPA-KIK, Bruxelles)

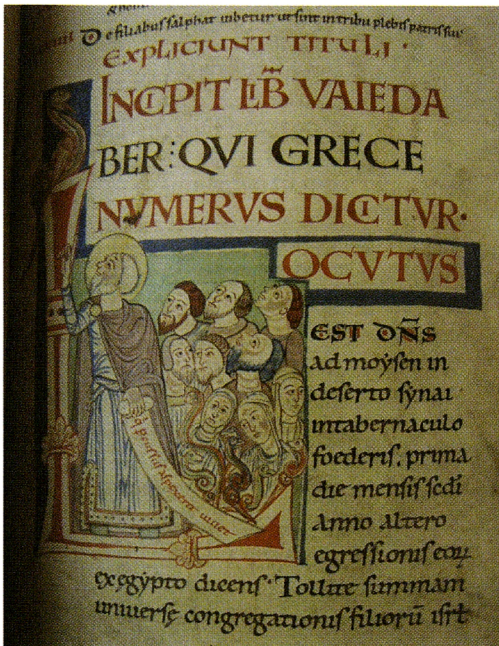


FIG. 9. – Bible de Lobbes, fol. 59r. Initiale L (Livre des Nombres).
Moïse et le serpent d'airain.
(© Séminaire de Tournai.
Cliché Noémi Thys)

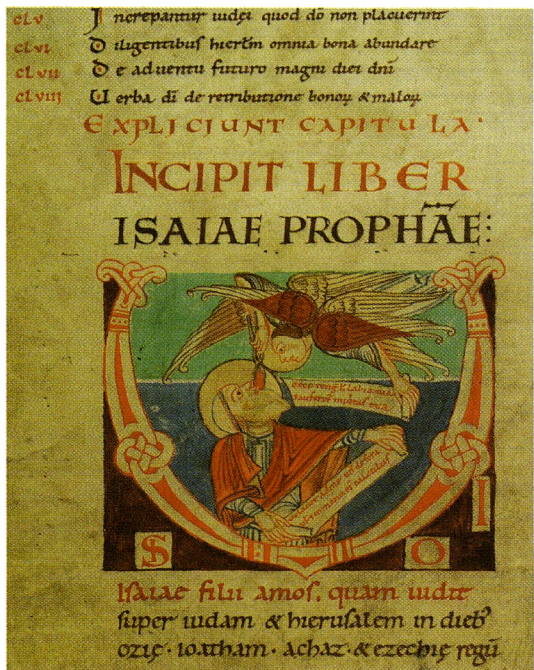


FIG. 10. – Bible de Lobbes, fol. 173v. Initiale U (Livre du prophète Isaïe).
L'ange purifie les lèvres d'Isaïe à l'aide d'un charbon ardent.
(© IRPA-KIK, Bruxelles)



FIG. 11. – *Bible de Schaffhausen* (Ms. Schaffhausen, Benediktinerkloster Allerheiligen, ms. 1. Schaffhausen, entre 1080 et 1096). L'ange purifie les lèvres d'Isaïe à l'aide d'un charbon ardent. (D'après W. Augustyn dir. , *Katalog der illuminierten Handschriften...*, Stuttgart, 1994, pl. 1)

figuré dans l'art carolingien et ottonien où il sert de monture à la personnification de la Mer²³. L'analogie est particulièrement frappante avec la scène représentée dans l'Évangélaire de Bernward d'Hildesheim²⁴. Pour ce qui concerne la Terre féconde, elle porte très classiquement un rameau feuillu dans le Flavius Josèphe (fig. 6). Par contre, dans la Bible de Lobbes, elle apparaît curieusement « encadrée » par deux grosses branches dont l'une est retenue dans le creux de son bras gauche, et l'autre saisie par sa main droite. L'allure inhabituelle de ces végétaux les a parfois fait prendre pour de grosses gerbes de blé²⁵. Ils rappellent aussi, d'une certaine manière, les arbres que saisit, les bras tendus, une même personnification, dans l'*Exultet* de Bari, peint vers 1000²⁶. Mais on chercherait en vain des relais. Quant à la personnification du Vent qui présente la forme d'un visage bestial soufflant en direction du prophète Jonas, elle est à mettre en relation avec les représentations des Vents mauvais d'origine démoniaque qui apparaissent souvent sous une forme voisine dans la miniature ottonienne de Reichenau, plus particulièrement²⁷. Dans ce cas-ci encore – et plus que jamais – on se situe dans le sillage de la tradition antique telle qu'elle fut réinterprétée en Germanie et dans son aire d'influence, dans le haut Moyen Âge. Inversement, on note dans l'Ascension d'Élie, la réintroduction, sans doute spontanée, d'un geste qui avait disparu depuis l'époque paléochrétienne : celui que fait le prophète qui s'apprête à jeter son manteau. En effet, dans les exemples ultérieurs, le manteau est figuré en train de tomber en direction

²³ Voir notamment le ms Paris, BnF, Lat. 1141, fol. 6 (Sacramentaire. Saint-Denis ? – École dite de Corbie – c. 870), en ce qui concerne l'époque carolingienne. Pour l'époque ottonienne, voir le ms Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim, Inv. Nr. DS 18, fol. 174 (Évangiles dits de saint Bernward. Hildesheim, c. 1015). Repr. en couleur dans O. MAZAL, *Frühmittelalter*, Graz, 1999, pl. 58 (*Geschichte der Buchkultur*, 3/2).

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ DUBOIS, *La Bible de Lobbes*, p. 45.

²⁶ Repr. en couleur dans *Gli Exultet di Bari* (dir. G. BARRACANE), Bari, 1994, pl. 3.

²⁷ Se référer à J. LECLERCQ-MARX, *Vox Dei clamat in tempestate. À propos de l'iconographie des Vents et d'un groupe d'inscriptions campanaires (IX^e-XIII^e siècles)*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 42, 2, 1999, p. 179-187 et fig.

d'Élisée²⁸. C'est également cette formule traditionnelle qui est reprise dans l'illustration de la Bible dite de Saint-Vaast à Arras, qui date du second quart du XI^e siècle²⁹.

Aux côtés donc des thèmes traditionnels diversement interprétés, il y a aussi d'étonnantes créations. L'image du prophète Osée, accompagné de son épouse indigne – somptueusement parée – de la fille et des deux fils de celle-ci, appartient à cette catégorie (fig. 1). Elle apparaît particulièrement attachante dans la mesure où les imprécations divines vis-à-vis d'Israël auxquelles les noms des enfants font écho dans les phylactères (*iezrahel - absq[ue] mise[ricor]dia – non pop[u]ll[u]s meus*), y sont adoucies par le geste tendre que fait la mère vis-à-vis de son dernier né et par l'attitude à la fois soumise et avenante du prophète. L'initiale du Livre de Ruth dans laquelle Noémi tient le petit Obed dans les bras, participe de cette douceur ambiante tout en livrant une interprétation personnelle de cet épisode rarement illustré. L'originalité de l'initiale ouvrant le livre de Jérémie est aussi très grande, tant par l'effet décoratif que génère un rapport très particulier entre lettre et décor³⁰ que par celui qui résulte d'une vision de chaos curieusement très ordonnée (fig. 7). Ici encore, on ne connaît pas d'antécédents à une telle scénographie. Les initiales des Livres du Lévitique et d'Ézéchiël (fig. 8), apparaissent également novatrices à plus d'un titre. La première – qui montre l'autel de l'holocauste, avec, en avant-plan le prêtre sacrificateur et le boeuf – dérive peut-être d'un prototype judaïque, bien que des détails comme la hache, soient totalement étrangers à ce contexte³¹ – sans compter

²⁸ Don DENNY, *The Historiated Initials*, p. 12. Sur l'iconographie de l'Ascension d'Élie, voir essentiellement E. LUCCHESI PALLI et L. HOFFSCHOLTE, *Elias*, dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, 1968, col. 607-613.

²⁹ Ms Arras, Médiathèque municipale, ms. 559, t. 1, fol. 144v (Arras, Abbaye de Saint-Vaast, second quart du XI^e siècle). Voir A. BOUTEMY, *Une bible enluminée de Saint-Vaast à Arras (Ms. 559)*, dans *Scriptorium*, t. 4, 1950, p. 67-81, et pl. 2 et D. ESCUDIER, *Bible dite de Saint-Vaast*, dans *La représentation de l'invisible. Trésors de l'enluminure romane en Nord-Pas-de-Calais*, Valenciennes, 2007, p. 36-37 (avec bibliog. récente).

³⁰ Voir *infra, passim*.

³¹ La hache est en effet, inconnue des sacrifices bibliques. À noter que cet accessoire apparaît également dans la scène du sacrifice représentée dans la Bible carolingienne de Saint-Paul-hors-les-Murs (Page frontispice du Lévitique, fol. 32v).

que les représentations iconiques de la scène sont très rares. Quant à la seconde elle témoigne notamment de la capacité du peintre à transformer des motifs plus ou moins stéréotypés en authentiques créations grâce à une stricte littéralité dont on ne connaît pas d'équivalent antérieur. C'est ainsi que le Tétramorphe est doté d'une paire de sabots de bœuf, à l'encontre de la tradition qui lui attribue des pieds humains³², mais conformément au passage biblique où il est décrit³³. La roue voisine qui abrite, entre ses rayons, les têtes nimbées des quatre Vivants, constitue également un *unicum*, mais pour d'autres raisons : dans le texte, il est seulement question d' une circonférence « pleine d'yeux ».

Rien ne sera dit ici des scènes où figurent Moïse et le serpent d'airain (fig. 9) ou David et le messager amalécite car dans ces cas-ci, c'est moins l'iconographie qui apparaît originale que le rapport entre l'image et la lettre – ce qui fera l'objet d'un développement ultérieur. On se contentera de comparer l'initiale représentant la purification des lèvres d'Isaïe (fig. 10) avec celle, de même sujet, qui figure dans la Bible de Schaffhausen³⁴ (fig. 11) qui est tout à fait contemporaine de la Bible de Lobbes. En effet, il n'est pas de meilleure manière de se rendre compte du parti pris de monumentalité de notre peintre et du caractère à la fois expressif et narratif de ses compositions.

³² J. FOURNÉE-RED, *Tetramorph*, dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 4, 1972, col 293 (« Füßen und vierköpfig »). Notice entière, col. 292-295.

³³ Ez., 1, 5-11. Vision du « char de Yahvé » : « [...] Au centre, je discernai quelque chose comme quatre animaux dont voici l'aspect : ils avaient une forme humaine. Ils avaient chacun quatre faces, et chacun quatre ailes. Leurs jambes étaient droites et leurs sabots ressemblaient à des sabots de bœuf, étincelants comme de l'airain poli. Des mains humaines apparaissaient sous leurs ailes ; leurs faces, à tous les quatre, étaient tournées vers les quatre directions. Leurs ailes étaient jointes l'une à l'autre ; ils ne se tournaient pas en marchant ; ils allaient chacun devant soi. Quant à leur aspect, ils avaient une face d'homme, et tous les quatre avaient une face de lion à droite, et tous les quatre avaient une face de taureau à gauche, et tous les quatre avaient une face d'aigle. Leurs ailes étaient déployées vers le haut ; chacun avait deux ailes se touchant et deux ailes lui couvrant le corps ; et ils allaient chacun devant soi... » (D'après la Bible de Jérusalem).

³⁴ Ms. Schaffhausen, Stadtbibliothek Min. 4, fol. 6v (Schaffhausen, entre 1080 et 1096). Voir A. BUTZ, *Katalog der illuminierten Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts aus dem Benediktinerkloster Allerheiligen in Schaffhausen*, dir. W. AUGUSTYN, Stuttgart, 1994, p. 29 sq. et ill.

1.3. Entre les commentaires sur l'*Hexaemeron* et les questions sur l'Exode. Les initiales de la Genèse et du Deutéronome face aux traditions textuelles

Comme on vient de le voir, les initiales peintes sont essentiellement destinées à illustrer le texte biblique de manière narrative, que ce soit littéralement ou non. Cela n'empêche toutefois pas celles de la Genèse et du Deutéronome de présenter à des degrés divers un contenu théologique absent ailleurs. Sans qu'on en soit autrement surpris, ces deux initiales doivent être notamment lues à la lueur de l'exégèse scriptuaire – la seule à même d'éclairer certains détails à l'évidence riches de contenu. C'est donc des traditions textuelles qu'il sera essentiellement question maintenant après l'évocation des différents éléments qui en constituent le support ou plus généralement le cadre.

1.3.1. L'initiale de la Genèse. L'*Œuvre des six jours mise en images, complétée et glosée*

Avec ses sept médaillons imbriqués dans le corps de la lettre I[*PRINCIPIO*] qui évoquent les grands moments de la Création, l'initiale de la Genèse apparaît très originale du point de vue de sa structuration et de son rapport particulier au texte³⁵ (fig. 4) mais elle l'est tout autant d'un point de vue théologique³⁶. En effet, certaines de ces composantes dont il n'est pas question dans l'Ancien Testament, ne peuvent s'expliquer que par référence à des commentaires scriptuaires. C'est plus particulièrement le cas du médaillon du bas qui, dans le cadre de la Création du premier jour, associe le *Fiat Lux* à

³⁵ Voir *infra, passim*.

³⁶ J. ZAHLTEN, *Creatio mundi*, p. 58, évoque Tertullien et Grégoire le Grand ainsi que Bède et Raban Maur, sans donner toutefois de références précises. On en trouvera certaines dans les autres allusions faites à la Bible de Lobbes aux p. 59, p. 126, p. 161 et p. 172-173. Sur l'iconographie de la Création et ses arrière-plans symboliques, voir aussi J. VAN DER MEULEN, *Schöpfer, Schöpfung*, dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 4, 1972, col 99-123 ; M. MENTRÉ, *Création et Apocalypse. Histoire d'un regard humain sur le divin*, Paris, 1984 et, dans une moindre mesure, G. RAVASI, M. G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, M. BERNABO, *La Genesi. Capitolo 1-11*, Turin, 1998.

celle des neuf chœurs angéliques³⁷. Cet écho à l'exégèse angéologique de la Création de la Lumière est d'autant plus remarquable qu'il en constitue le plus ancien témoignage figuratif connu avec celui de la Bible catalane de Roda, copiée dans la deuxième moitié du XI^e siècle³⁸, et qu'il associe à l'image des neuf chœurs d'anges – disposés en cercle et en buste autour de la main créatrice de Dieu – celle de la chute de Lucifer représenté sous l'aspect d'un démon ailé tombant du médaillon. Aucune autre représentation antérieure de cet épisode n'est attestée dans le cadre d'une évocation de l'œuvre des six jours³⁹. Il s'agit donc, une fois de plus, d'une composition en quelque sorte « fondatrice ». Quant à sa source d'inspiration, elle ne s'impose pas d'elle-même tant cette image présente un contenu théologique complexe malgré sa simplicité apparente. En effet, si l'on suit Barbara Bruder Eichberg, le texte qui l'a inspirée doit nécessairement contenir une référence aux *Moralia* en Job, 32,23 où sont associés la chute de Lucifer et les neufs chœurs angéliques, et témoigner de la volonté de relier chronologiquement la Création des anges au rôle de Lucifer, et sa chute à l'organisation des ordres angéliques⁴⁰, comme c'est le cas

³⁷ C'est dans la *Cité de Dieu* qu'est pour la première fois exprimée la thèse de la Création simultanée de la Lumière et des anges. Augustin., *Civ.*, 11, 9 : *Cum enim dixit Deus : Fiat lux, et facta est lux ; si recte in hac luce creatio intellegitur angelorum*, éd. E. HOFFMANN, 1899, *CCSL*, 40, 1, p. 329). On la retrouve clairement chez Isid., *Sententiarum*, 1, 15 : *Ante omnem creaturam angeli facti sunt, dum dictum est Fiat lux ; de ipsis enim, dicit Scriptura : Prior omnium creata est sapientia. Lux enim dicuntur participando luci aeternae* (*PL* 83, 1862, col. 554B). Sur la théorie des neuf chœurs angéliques et ses fondements, voir B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Poitiers, 1998, p. 95-102 (avec bibliographie) à qui les précédentes références sont reprises. Voir aussi à Y. CHRISTE et R. BONVIN, *Les neuf choeurs angéliques. Une création tardive de l'iconographie chrétienne*, dans *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, t. 15, 1984, p. 70, 73-74.

³⁸ Ms. Paris, BnF, ms. lat. 6 I-IV, fol. 6v. Voir BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques*, p. 95 et fig. 89.

³⁹ K. A. WIRTH, *Engelsturz*, dans *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 5, 1967, col. 642.

⁴⁰ BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques*, p. 101, qui s'appuie sur des références textuelles et des citations contenues dans les pages précédentes (p. 95-100).

dans les *Sentences* d'Isidore de Séville⁴¹. Mais on pourrait aussi y voir l'influence du début de la *Vita tertia Sancti Ursuari metrica* d'Heriger de Lobbes⁴², composée vers 965, qui illustre la théorie du *Decimus ordo* dans laquelle la chute du dixième chœur, personnifié par Lucifer, est compensée par la création de l'ordre de l'homme⁴³ :

Primo supremum mira vertigine celum
 Afflans cuncta dei fecit sapientia summi,
 Quo locat *angelicam*, quam condidit ipsa, *chorem*,
 Dans libertatem, quam mallit conditionem,
 Que laudem celebret, primatum iure teneret.
 Sed desertricem cladem captare minacem
 Vincula iudicii pandent servata futuri.
Huius cum decadam vellet reparare caducam,
 Quam non ad lapsum quoddam de carne piaculum
 Traxit et idcirco multatur perpete flagro
 Nec redimenda cadit, quam sola superbia stravit,
 Omnipotens genitor, per verbum cuncticreator,
Terras cum ponto, que fecerat omnia primo,
 Ornatu vario decompsit, et *astra* venusto
Lumine quadrifido resplendent *aurea* cosmo.

On le voit, cette allusion à la théorie du *Decimus ordo* s'exprime dans le cadre de la Création où il est aussi question de la « terre » avec la « mer », ainsi que des « astres d'or » resplendissant « de leur belle

⁴¹ Isidore de Séville, *Sententiarum*, 1, 15 (P.L. 83, 1862, col. 554-556). Le passage étant très long parce qu'entrecoupé de considérations étrangères à notre propos, nous renvoyons à la synthèse et aux citations qu'en fait Barbara Bruderer Eichberg.

⁴² Hériter de Lobbes, *Vita tertia sancti Ursuari Lobbiensis metrica*, 1, 1-15, éd. K. STRECKER, *M. G. H.*, *Poet. lat. M. A.*, V, 1, Leipzig, 1937, p. 178-179. Cette hypothèse est déjà formulée par Don DENNY, *The historiated Initials*, p. 17 et n. 42 et 43 p. 24, qui ne donne toutefois du prologue qu'un résumé fait d'après les *Acta Sanctorum*, vol. 10, p. 558, et qui n'en explique guère le contenu théologique très particulier. Sur la *Vita Ursuari metrica*, voir R. G. BABCOCK, *On the Vita Ursuari of Heriger of Lobbes*, dans *Mittelateinisches Jahrbuch*, t. 18, 1983, p. 105 sq.

⁴³ Sur cette théorie qui s'oppose à la théorie grégorienne des neuf chœurs angéliques, et son iconographie, voir BRUDERER EICHBERG, *Les neuf chœurs angéliques*, p. 96-108.

lumière», soit de tout ce qui est illustré dans notre manuscrit. Que le peintre de la *Biblia sacra* ait connu ce texte va quasi de soi ; qu'il s'en soit inspiré pour l'initiale de la Genèse n'aurait donc rien d'étonnant. Ce qui, par contre, ferait pencher la balance en faveur des *Sententiae* comme source d'inspiration est qu'il y est précisé qu'après la chute de Lucifer, le séjour des anges restés fidèles est le *firmament*, créé au deuxième jour. Or dans notre initiale, des anges occupent le segment céleste du médaillon – le second – évoquant sa création⁴⁴.

À cet égard, la Création du firmament, impliquant la séparation des eaux du dessus de celles du dessous, est très clairement illustrée dans notre manuscrit⁴⁵. En effet, on distingue bien leur masse aqueuse peinte en vert clair et parsemées de vaguelettes, dans les parties supérieure et inférieure du médaillon. Ce souci de rendre les choses de manière aussi visuelle, pourrait s'interpréter comme une prise de position dans la polémique qui avait opposé naguère ceux qui considéraient les eaux supérieures comme une réalité et ceux qui interprétaient leur existence sur le mode symbolique⁴⁶. Mais en l'absence de détails probants, nous préférons ne pas opter pour ce type de lecture : on peut aussi bien voir dans ce médaillon, une transposition peinte de la lettre biblique. Par contre, on ne peut nier la prégnance du chiffre 7 – souvent relevée⁴⁷ – qui sous-tend non seulement le programme iconographique comprenant *sept* médaillons, mais aussi la mise en forme de l'écriture. C'est ainsi que certaines lettres capitales formant le N PRINCIPIO ont été abrégées de manière à former un bloc de *sept* lettres, à l'instar du CREAVIT D[OMINV]S CAELVM ET TERRAM qui s'échelonne sur *sept* lignes. À l'évidence, on est en présence ici, d'une forme particulière de numérologie mystique. Ce sont ces résonances symboliques qui, ajoutées à l'originalité de la mise en page, font de cette initiale de la Genèse un

⁴⁴ On notera encore qu'Isidore revient sur cette localisation en *Etym.*, 7, 5.

⁴⁵ ZAHLTEN, *Creatio mundi*, p. 161-163.

⁴⁶ Cette polémique a surtout sévi chez les premiers Pères grecs, la réalité des eaux célestes n'ayant plus vraiment été contestée depuis le haut Moyen Âge. Il n'en reste pas moins que leur utilité continua encore longtemps à faire question.

⁴⁷ Déjà dans CAHN, *La Bible romane*, p. 128.

aboutissement aussi bien qu'un point de départ, puisqu'elle sera à l'origine de très nombreuses variantes à l'époque romane⁴⁸.

1.3.2. *L'initiale du Deutéronome. Un Tabernacle très symbolique*

L'initiale du Deutéronome (fig. 12) qui offre ses contours à une évocation de la Tente de la Rencontre est également très riche de contenu. Mais à la différence de celle de la Genèse, elle apparaît sans postérité, même si la scène qui y est figurée est parfois rapprochée d'une miniature peinte dans le Livre du Lévitique de la Bible d'Erlangen, postérieure d'un siècle, sur base de quelques analogies⁴⁹. Pour ce qui est des antécédents, on renvoie habituellement⁵⁰ à une page de la Bible carolingienne de Saint-Paul-hors-les-Murs⁵¹ où la composition est aussi étagée et symétrique. Mais les différences l'emportent très nettement sur les points communs. En fait, on chercherait en vain dans l'iconographie juive ou chrétienne⁵² une autre représentation qui soit, comme ici, strictement structurée sur deux niveaux – comme l'adaptation à la morphologie de l'initiale H le requerrait par ailleurs. Ce parti induit une curieuse partition : dans le registre du bas, Moïse portant les tables de la Loi et Aaron tenant la jarre de manne, encadrent la menorah et la table avec les pains de proposition. Quant au registre du haut, il accueille l'Arche d'alliance surmontée d'une couronne et flanquée de deux grandes figures

⁴⁸ C'est en se référant à ZAHLTEN, *Creatio mundi*, que l'on se rend le mieux compte de cette réalité.

⁴⁹ Ms. Erlangen, Universitätsbibliothek, ms. 1, fol. 23v (Salzbourg, fin du XII^e siècle). Ce qui rapproche surtout les deux images est que, dans chacun des cas, le Tabernacle est symboliquement mis en rapport avec le Temple de la Sagesse (voir *infra*), mais la composition et la plupart des détails sont totalement différents.

⁵⁰ Don DENNY, *The Historiated Initials*, p. 6 (et fig. 6).

⁵¹ Ms. Rome, Bibliothèque de l'abbaye Saint-Paul-hors-les-Murs, fol. 32v (Reims, 870-75). Feuillet reproduit dans la plupart des études citées.

⁵² Voir É. REVEL-NEHER, *L'Arche d'Alliance dans l'art juif et chrétien du second au dixième siècles. Le signe de la rencontre*, Paris, 1984 et aussi P. BLOCH, *Bundeslade*, dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, 1968, col. 341-343 et G. SED-RAJNA, *Arca dell'Alleanza*, dans *Enciclopedia dell'Arte medievale*, Rome, t. 2, 1991, p. 262-266.

angéliques⁵³. De manière suggestive, les deux registres sont non seulement séparés par la barre horizontale du H qui porte l'inscription *Moyses et Aaron in Tabernaculo foederis d[omi]ni*, mais encore par la voile qui sépare la première Tente du Saint des Saints. Sa présence à cet endroit suggère donc que ce qui est figuré au-dessus doit être compris comme l'étant au-delà de cette légère barrière de tissu. Pour le reste, l'Arche d'Alliance présente une forme de coffre à barres, bien attestée depuis l'époque paléochrétienne⁵⁴ mais qui se démarque de la description biblique par l'absence des *Cherubim* sur le propitiatoire. Inversement, le turban d'Aaron présente l'aspect qui lui est donné dans le texte⁵⁵ - orné d'une plaque d'or à hauteur du front, comme c'est le cas ici. Cet accessoire ne doit donc pas être considéré comme une référence à des « altjüdischen Realien⁵⁶ », ni être plus précisément interprété comme la représentation de tefillin⁵⁷, même si cette lame d'or et gravée en constitue le prototype. Quant au chandelier à sept branches, son apparence s'inspire de la description faite en *Ex. 25,31*, par la présence de terminaisons végétales. Mais il apparaît aussi symboliquement associé à l'Arbre de Vie par celle de

⁵³ Il s'agit d'une variante fréquente, quand les *cherubim* ne sont pas représentés sur le propitiatoire, suivant la description biblique. À noter que sur la mosaïque carolingienne de Germigny-les-Prés, il y a *et les uns et les autres*.

⁵⁴ REVEL-NEHER, *L'Arche d'Alliance*, p. 205-207 (« Typologie de l'Arche. Types formels dans l'art chrétien »).

⁵⁵ *Ex. 28, 36* : « Tu feras une lame d'or pur [...]. Tu l'assujettiras sur un ruban de pourpre violette, et elle s'appliquera sur le turban. C'est sur le devant du turban qu'elle prendra place. Aaron la portera sur le front... » (D'après la Bible de Jérusalem).

⁵⁶ NILGEN, *Frankreich – Lothringen*, p. 130.

⁵⁷ J.-F. FAU, *L'image des Juifs dans l'art chrétien médiéval*, Paris, 2005, p. 105 : « Le Moyen Âge des XII^e et XIII^e siècles a su représenter les Juifs dans leur cadre religieux de façon réaliste, donnant parfois du judaïsme une image positive. » [...] « La Bible de Lobbes [...] met également en scène le rituel hébraïque à travers les personnages de Moïse et d'Aaron encadrant la *menorah*, le chandelier à sept branches Aaron porte sur le front les *tefillin* (phylactères) conformément à la Loi (les *tefillin* sont constitués de deux petites boîtes de cuir, les *barim*, qui contiennent quatre passages bibliques). L'illustration semble vouloir faire preuve du maximum de réalisme ».

ses branches feuillues⁵⁸. À moins d'y voir un symbole christique, dans la mouvance de Clément d'Alexandrie ou de Grégoire le Grand. Mais l'interprétation judaïque s'impose pour plusieurs raisons. Il s'agit en effet d'un symbole à ce point lié au judaïsme qu'il n'a jamais été vraiment christianisé⁵⁹. Par ailleurs, dans les rares commentaires chrétiens où le Chandelier à sept branches est assimilé au divin, c'est uniquement par référence au Christ, source de lumière⁶⁰, à l'inverse du Judaïsme où le lien entre *menorah* et Arbre de Vie est implicite⁶¹. Dans un même ordre d'idées, la plaque d'or sur le front d'Aaron – totalement absente des autres représentations connues – renvoie peut-être au long commentaire allégorique que Bède le Vénérable en fit⁶², ou à celui que Flavius Josèphe consacra au turban dans ses *Antiquités juives*⁶³ : le fait d'en avoir recopié le texte quelques années plus tard suggère en tout cas que Goderan connaissait bien cette oeuvre. Mais il est aussi possible que son influence se soit manifestée à travers Bède. En effet, tout en se référant « au même Josèphe », notre *famulus Christi* décrit avec plus de simplicité que son modèle une sorte de calotte (*calamauci*) surmontée d' « un voile plus grand qui recouvrait « toute la surface de la tête, parfaitement ajusté » (*De Tab.* 3,73), comme c'est le cas sur notre miniature. Pour ce qui est de la verge

⁵⁸ Sur les liens entre menorah et monde végétal, voir notamment J. VOSS, *Die Menora : Gestalt und Funktion des Leuchters im Tempel zu Jerusalem*, Fribourg, 1993, notamment p. 53-56 (*Orbis biblicus et orientalis*, 128).

⁵⁹ H. LECLERCQ, *Chandelier à sept branches*, dans *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, t. 3, 1, 1913, col. 217 (notice entière : col. 215-220).

⁶⁰ Clemens, *Strom.*, 6, 35, 1, éd. A. LE BOULLUEC ; tr. P. VOULET, 1981, S.C., p. 82-83, n° 278.

⁶¹ Voir *infra*, *passim*.

⁶² Bède le Vénérable, *De Tabernaculo*, 3, 62-65, 68 et 73, éd. D. HURST, tr. Ch. VUILLAUME, S.C. 475, p. 417-421, p. 422-423 et p. 429-431. À noter que les chapitres 63-64, 65 et 73 sont respectivement consacrés à l'inscription qui figure sur la plaque, au ruban qui l'attache au turban et à la description du turban, d'après Flavius Josèphe dont Bède rend fidèlement compte. En 3, 68, Bède procède à un commentaire symbolique de son emplacement.

⁶³ Flavius Josèphe, *Ant. Iud.* 3, 172-178 (éd. et tr. E. NODET et al., Paris, Cerf, t. 2, 1990, p. 161-163, pour ce qui est de l'original grec et éd. F. BLATT, Copenhagen 1958, p. 240-241 (*Aarsskrift for Aarhus Universitet*, 30, 1), pour la traduction latine).

fleurie d'Aaron⁶⁴ qui émerge de l'Arche figurée ouverte, selon une formule iconographique appelée à un bel avenir⁶⁵, elle est sans doute aussi à interpréter symboliquement. C'est en tout cas ce que sa mise en évidence suggère, de même que son lien direct avec l'Arche. D'Augustin à Alcuin, en passant par Isidore de Séville et le même Bède, elle est l'objet d'une interprétation christologique⁶⁶.

En ce qui concerne la représentation des sept colonnes ornant le parement de la Tente de l'alliance, l'interprétation symbolique s'impose avec force, comme d'ailleurs le renvoi à l'exégèse textuelle. En effet, leur présence assimile le Tabernacle à la *Domus Sapientiae* de *Prov.* 9⁶⁷ (fig. 13). À noter que dans son interprétation allégorique de chacun des éléments de l'Arche, Augustin avait déjà fait de l'or qui la compose une image de la Sagesse⁶⁸. Mais cette association ne fut guère reprise après lui. Par contre, il existe une véritable chaîne exégétique dans laquelle le Tabernacle et le Temple de la Sagesse apparaissent soit, comme une métaphore du Christ⁶⁹, soit comme une

⁶⁴ Dans DUBOIS, *La Bible de Lobbes*, p. 53, la verge fleurie d'Aaron a été confondue avec l'Arbre de Jessé.

⁶⁵ On en trouve un témoignage à peine postérieur sur la porte de bronze de San Zeno à Vérone. Dans ce cas également, seul le rameau émerge de l'Arche qui est par ailleurs encadrée par Moïse et Aaron, coiffés de chapeaux coniques attribués généralement aux Juifs. Ledit détail de cette porte, fondue vers 1100, est reproduit dans H. DIENST, *Aaron*, dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 1, 1968, col. 3 (notice complète : col. 2-4). À noter que sur l'Ambon de Klosterneuburg (1181), Nicolas de Verdun a également figuré la verge fleurie sortant de l'Arche. Mais ici, les Tables de la Loi y apparaissent aussi, tandis qu'Aaron dépose auprès d'eux le vase contenant la manne.

⁶⁶ Réf. à Augustin, Isidore de Séville, Bède et Alcuin dans REVEL-NEHER, *L'Arche d'Alliance*, p. 187.

⁶⁷ En attendant la publication de la thèse de doctorat de Guylène Hidrio consacrée à l'iconographie de la Sagesse au Moyen Âge, on continuera à se référer à Th. D'ALVERNY, *La Sagesse et ses sept filles*, dans *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, t. 1, 1946, p. 245-278 et à U. MIELKE, *Sapientia*, dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, t. 4, 1972, col. 39-43.

⁶⁸ Aug., *Quaest. in Ex.*, 104 : *Aurum quippe significat sapientiam*, éd. I. FRAIPONT, 1958, CC 33, p. 121.

⁶⁹ L'interprétation christologique de l'Arche est surtout attestée dans la pensée patristique des six premiers siècles. Voir REVEL-NEHER, *L'Arche d'Alliance*, p. 47-62. Celle de la Sagesse remonte à Paul et connaîtra un développement particulier chez les Apologistes. Voir H. JAEGER, *The Patristic Conception of Wisdom*

figure typologique de son Église⁷⁰. C'est donc par rapport à ce type d'allégorisation qu'il faut interpréter notre image en résistant à la tentation de surévaluer le symbolisme ecclésial qui ne prévaut pas forcément. Au contraire, dirions-nous même : dans la Bible dite de Saint-Vaast, déjà citée⁷¹, c'est le *Christ* qui est associé à un Temple de la Sagesse identifié au Temple de Salomon par la présence de tentures symboliques. Il est vrai qu'il n'aurait pu en être autrement, la scène illustrant le début de l'Écclésiastique où Dieu est présenté comme source de toute sagesse. Il n'en reste pas moins que dans notre peinture, rien ne va explicitement dans le sens d'une interprétation ecclésiale.

On le voit, cette étonnante initiale historiée réserve des surprises de taille à qui la décrypte. Elle apparaît à la fois comme une transposition fidèle de la lettre scripturaire et comme le reflet de commentaires chrétiens, voire juifs qui en ont été faits. Ainsi qu'on l'a constaté à propos du Chandelier à sept branches, certains éléments iconographiques nous paraissent effectivement révélateurs d'une certaine familiarité avec les commentaires midrashiques. En tout cas, nous ne pouvons qu'être troublés par l'association dans cette même image de trois concepts judaïques fondamentaux : la Torah par l'entremise de l'Arche, la Sagesse et l'Arbre de Vie par celle des sept colonnes et de la *menorah* végétalisée. En effet, il a toujours existé dans le Judaïsme un lien fondamental entre Arche et Torah⁷², l'essence de la foi juive ayant été identifiée avec la Sagesse et la Sagesse avec l'Arbre de Vie

in the Light of Biblical and Rabbinical Research, dans *Studia Patristica*, t. 4, 1961, p. 101-106 (art. entier, p. 90-106).

⁷⁰ Sur l'interprétation ecclésiale de l'Arche, voir REVEL-NEHER, *L'Arche d'Alliance*, p. 63-67. Sur celle du Temple de la Sagesse, voir P. BLOCH, *Nachwirkungen des Alten Bundes in der Christlichen Kunst*, dans *Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein. Handbuch*, Cologne, 1963, p. 762-763 (« Der Tempel der Weisheit ») ; ID, *Ekklesia und Domus Sapientiae. Zur Ikonographie des Pfingst-Retabels im Cluny-Museum*, dans *Beiträge zum christlich-jüdischen Gespräch*, éd. P. WILPERT, Berlin, 1966, p. 375-378 (Miscellanea Medievalia. Forschungen des Thomas-Instituts an der Universität Köln, 4). Voir aussi L. BOUYER, *Le Trône de la Sagesse. Essai sur la signification du culte marial*, Paris, 1957, not. p. 72.

⁷¹ Ms. Arras, Médiathèque Municipale. ms. 559, t. 3, fol. 1r (réf. voir n. 28).

⁷² REVEL-NEHER, *L'Arche d'Alliance*, p. 2.

dans les commentaires rabbiniques⁷³. La prégnance du chiffre sept et l'intérêt – typiquement juif – pour l'angélologie qui se manifestent dans la page de la Genèse vont dans le même sens même s'ils ne prouvent évidemment rien. Il reste donc à expliquer cette influence sous-jacente sur laquelle on ne peut faire l'impasse. Le rayonnement de l'œuvre monumentale de Rabbi Salomon ben Isaac, dit Rachi⁷⁴, rédigée à Troyes à l'époque de la *Biblia sacra* constitue peut-être un élément de réponse. On ne peut exclure non plus de voir en Goderan un Juif converti. Mais ici aussi, c'est pure conjecture. On préférera donc ne pas tirer de conclusion.

Quoi qu'il en soit donc de l'importance relative de leur composante juive et de la manière dont on peut l'expliquer, les initiales de la Genèse et du Deutéronome apparaissent d'un intérêt tout à fait exceptionnel tant par l'originalité des formules iconographiques qu'elles présentent que par la richesse du symbolisme qui les soutient. Si la seconde apparaît isolée dans l'histoire de la miniature – peut-être à cause de sa « judaïté » trop prononcée ? – l'initiale de la Genèse a joué par contre un rôle primordial dans l'élaboration de l'iconographie de ce type d'initiale monumentale. Et l'on verra bientôt que cet apport ne se limite pas uniquement au contenu mais également à la forme. Pour ce qui est des autres miniatures, le constat est – on l'a vu – un peu différent, l'originalité prévalant tout de même fut-ce que par l'attestation d'une littéralité peu rencontrée jusqu'alors. À l'évidence, l'auteur de nos initiales historiées témoigne d'un esprit novateur même s'il apparaît moins habile comme peintre que comme copiste puisqu'il semble bien qu'on puisse imputer à Goderan l'essentiel du décor.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

⁷³ JAEGER, *The Patristic Conception of Wisdom*, p. 96.

⁷⁴ Rabbi Salomon ben Isaac (RACHI est l'acrostiche des initiales de son nom) est né à Troyes en 1040 et y est mort en 1105. Il est l'auteur d'une exégèse monumentale de presque tous les livres bibliques qui est aussi le reflet de toute une chaîne de commentaires antérieurs disséminés dans des ouvrages d'époques et de provenances différentes.