

II. Le style

Il ne sera pas question ici d'étudier des influences stylistiques dont on retrouve des échos dans la conception des miniatures de la Bible de Lobbes, mais bien de faire l'analyse approfondie du rapport entre texte et image. Ainsi qu'on le verra dans une deuxième partie, les conclusions de ces observations permettront d'attribuer l'ensemble des peintures au copiste Goderan à l'exception d'une seule qu'il n'aurait exécuté qu'en partie.

2.1. Un rapport évocateur entre texte et image

Dans le cas de la *Biblia sacra*, le rapport entre texte et image n'apparaît pas anodin. C'est réellement en présence d'un rapport de force que nous nous trouvons. En effet, il s'agit davantage ici de domination que de covoisinage innocent. Tout d'abord, en ouvrant la Bible, un premier élément frappe immédiatement : toutes les illustrations *sans exception* sont des initiales ; elles apparaissent donc véritablement chevillées à la colonne de texte dont elles dépendent. L'importance de ce choix apparaît clairement quand on le remet dans son contexte. En effet, cette formule est absolument exceptionnelle à l'époque et la Bible de Lobbes est l'un des premiers manuscrits – pour ne pas dire le premier – où le procédé est à ce point systématique⁷⁵.

La comparaison entre le contenu de l'image et celui du texte auquel elle se rapporte permet de mettre en évidence d'autres caractéristiques. La première est que l'artiste n'a mis en image que l'initiale liminaire de chaque livre, soit une seule miniature par livre – ce qui n'est pas sans conséquence. En effet, d'une part on limite l'illustration de livres théologiquement essentiels et/ou narrativement chargés (Genèse, Exode) à une seule miniature. Et d'autre part on en vient à illustrer tout autant des livres qui génèrent traditionnellement peu de transpositions graphiques. C'est notamment le cas du Lévitique qui contient essentiellement des préceptes et des instructions à propos du culte, un livre qu'il est malaisé de mettre en images. Par ailleurs, les

⁷⁵ Don DENNY, *The historiated initials*, p. 3 ; NILGEN, *Frankreich – Lothringen*, p. 130.

livres des petits prophètes étant très courts, le rythme des initiales s'accélère vers la fin : on trouve fréquemment une illustration par page, parfois même une par face – voire deux par face (fol. 265v). Il appert ensuite que les scènes figurées présentent un caractère décidément narratif⁷⁶. À l'exception des douze petits prophètes dont la représentation tend davantage vers le portrait d'auteur⁷⁷, on est en présence de scènes reconnaissables, comportant action, dialogue et relation entre les personnages. Mais outre cette narrativité, l'enlumineur se démarque par sa littéralité tout à fait hors-norme qui le pousse, à plusieurs reprises, à illustrer le texte rigoureusement à la lettre⁷⁸. Enfin, on mettra encore en évidence la nature « géographique » du lien entre texte et image. Ainsi on a plusieurs fois affirmé que c'était le premier chapitre de chaque livre que l'initiale illustre⁷⁹. En réalité, ce n'est le cas que pour un petit tiers des miniatures. Cela signifie donc qu'un tiers des miniatures se trouve sur la même page que le passage qui leur sert de support iconographique. Et ce sont en tout deux tiers des initiales qui se rapportent à l'un des cinq premiers chapitres du livre tandis que seules quatre illustrations mettent en scène un chapitre plus « éloigné »⁸⁰.

Si l'on considère maintenant les scènes peintes dans les initiales, on s'aperçoit rapidement qu'elles sont parsemées de phylactères. Trois d'entre elles – l'initiale du début du livre d'Isaïe (fol. 173 v) (fig. 10) notamment – en comportent même deux. Le rôle de ces phylactères

⁷⁶ Don DENNY dans *The historiated initials*, p. 3-26, compare les illustrations du manuscrit qui nous occupe avec d'une part les tendances générales des productions antérieures et d'autre part les productions contemporaines mais issues d'autres régions. Dans les deux cas, comme il le met en évidence, la Bible de Lobbes se démarque par sa « narrativité ».

⁷⁷ L'utilisation des phylactères dans les portraits des petits prophètes introduit malgré tout la parole et bien souvent le mouvement dans l'image.

⁷⁸ On l'a vu avec le Tétramorphe d'Ézéchiël (fig. 8).

⁷⁹ C'est le cas de WARICHEZ, *L'abbaye de Lobbes*, p. 309 qui reprend comme d'autres ce qu'écrit [C.-L. PEETERS.] *Notice sur quelques chapiteaux historiques et symboliques de la cathédrale de Tournai, et sur le Tétramorphe, miniature du XIe siècle*, dans *Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai*, t. 1, 1849, p. 267.

⁸⁰ Il y a outre cela plusieurs initiales qu'on ne peut rattacher à aucun chapitre avec précision, à caractère plutôt icônique.

est essentiel : leur présence permet souvent au lecteur de comprendre l'image sans devoir se reporter au texte. Une proportion élevée des phrases qu'ils comportent correspond à des paroles prononcées par les personnages dans les passages bibliques illustrés. Il s'agit plus rarement d'inscriptions identificatrices. C'est sans doute dans le cas des prophètes que la fonction des phylactères est la plus marquée. Tous les prophètes sont en effet représentés de manière icônique, à l'exception de Jonas (fol. 265v) (fig. 3) et d'Osée (fol. 259 r) (fig. 1). Dans ce cas donc, l'initiale nous situe dans un moment du discours du prophète et différencie un personnage du suivant, tout en les identifiant de manière individuelle. L'impression d'invasion de l'image par les colonnes de texte est renforcée par le fait que les phylactères sont faits de cette même écriture régulière et parfaite qui couvre les pages de la Bible. Cette façon de mêler les deux dimensions, textuelle et illustrative, donne une cohérence particulière aux pages et les transforme en quelque sorte en « œuvres d'art totales ».

Ainsi donc, jusqu'à présent, tous les critères envisagés concourent à la même conclusion : les miniatures sont absolument tributaires du texte. Mais c'est moins visuellement que par leur statut qu'on s'en rend compte : elles ont été *conçues* comme subordonnées au texte. Ce n'est cependant pas le cas pour l'initiale de la Genèse (fol. 6 r) (fig. 4), avec laquelle s'ouvre la Bible. Ce folio est divisé en deux blocs de dimensions semblables, deux blocs affrontés. À gauche se trouvent les lettres ornées – historiées ou non – dont la couleur, les formes et le rythme diffèrent radicalement de ceux du bloc de droite auquel la régularité de la graphie de Goderan donne une homogénéité remarquable. Si ces blocs sont clairement distincts, on remarque à l'intérieur de la moitié gauche de la page, un glissement qui suit le sens de la lecture : depuis le médaillon du Dieu trônant jusqu'à *et terram*, les lettres perdent peu à peu leur dimension dessinée pour endosser chaque fois davantage le rôle de signe purement utilitaire. Avec le dernier groupe de lettres, calligraphiées en majuscules et sans ornement supplémentaire que leur couleur, on a l'impression que l'initiale compacte du I est en train de s'émietter, de s'effriter, surtout que ces majuscules sont de dimension de plus en plus réduite. La transition vers le texte se fait donc de façon progressive. Visuellement, la taille du I majuscule qui s'étale sur toute la page et sa forme neutre affranchissent la lettre de sa condition d'initiale : elle n'en a plus que le nom. De même, la

miniature ne comporte que deux phylactères assez discrets alors que les sept scènes en médaillons auraient pu susciter une présence plus prégnante de l'écrit. Ainsi donc la mainmise du texte sur l'illustration est moindre ici qu'ailleurs, même si elle existe. À d'autres égards, par contre, l'initiale de la Genèse n'échappe pas aux constats dressés plus haut à propos de l'ensemble de la Bible. Ainsi elle représente l'un des meilleurs exemples de narrativité et de littéralité par rapport au texte, même si l'une ou l'autre figure contient un arrière-plan théologique⁸¹. En effet, l'illustration est exhaustive : tous les épisodes du récit sont repris dans l'initiale et celle-ci respecte strictement la chronologie des événements⁸². Elle est aussi exemplaire au niveau de la proximité physique entre le texte et le médaillon qui l'illustre : les paragraphes correspondant aux cinq médaillons inférieurs sont repris dans la colonne de texte immédiatement en face. La manière dont le miniaturiste utilise la morphologie de la lettre I majuscule pour lui faire jouer un rôle dans l'image⁸³ illustre particulièrement bien la position générale de l'initiale de la Genèse dans la problématique de l'équilibre entre le texte et l'illustration. D'un côté la forme – des plus neutres – de la lettre, à savoir un rectangle, offre un encadrement idéal pour les médaillons. Et en effet nous aurions pu interpréter ce rectangle comme un simple cadre si nous n'avions pas su que le N PRINCIPIO appelait un «I». D'un autre côté, on retrouve telle quelle la forme rectangulaire du I majuscule ; les contours de la lettre sont même clairement soulignés par une succession de cadres de couleurs et la forme de la lettre est répétée en écho sur la largeur de la page, comme on le voit au niveau de la silhouette de la colonne de lettres formant le N PRINCIPIO. Ainsi, bien que nous percevions d'abord l'image, le peintre n'a pas poussé la domination de celle-ci jusqu'à déformer les contours de la lettre. C'est donc sur cette page que le rapport entre le texte et l'image est le plus subtil et le plus complexe. Selon le critère envisagé, tantôt l'image prime sur l'écrit, tantôt c'est l'inverse. C'est

⁸¹ Voir *supra*, *passim*.

⁸² Si ce n'est que le premier jour se trouve en pied de page et le septième au sommet, dans le sens inverse de celui de la lecture, comme l'a fait remarquer VON EUW, dans *Rhin-Meuse*, p. 230-231.

⁸³ C'est une question que nous aborderons systématiquement pour chacune des initiales plus loin dans l'exposé.

la seule page où les deux entités – texte et illustration – sont en si grand équilibre, comme si l'artiste avait voulu présenter les deux protagonistes de la confrontation qui va suivre.

Une autre observation concernant le rapport entre texte et image amène à des conclusions intéressantes : c'est l'intégration de la lettre dans l'image. En effet, on verra que suivant les cas, l'artiste incorpore la structure de la lettre dans l'image de façon très diverse. Dans le cas de l'initiale « H » qui ouvre le livre du Deutéronome (fol. 77 r) (fig. 12), nous n'identifions la lettre que parce que nous en connaissons la forme. Sans cela, il nous serait impossible de dissocier les éléments définissant la lettre des additions qui appartiennent purement au domaine du décor. Les montants de la lettre deviennent tours, plancher, mur et plafond. L'initiale du Livre des Nombres (fol. 59 r) (fig. 9) où le L est utilisé comme piédestal pour le serpent ou celle du Livre des Rois III (fol. 144 r) (fig. 2) où Salomon trône majestueusement sur la barre du E, entrent dans une autre catégorie. La lettre garde cette décoration caractéristique rouge et blanche qui la différencie sans équivoque de l'illustration pure. Mais elle occupe à l'intérieur de cette illustration une fonction utilitaire absolument nécessaire. À d'autres moments, le peintre a mis la morphologie de la lettre à profit pour organiser la composition de l'initiale. Le P dont la panse englobe Élie emporté par le char de feu (fol. 159 r) (fig. 17) sépare le registre terrestre du registre céleste. Au verso du folio 195, Jérémie se lamente sur les ruines de Jérusalem (fig. 7); il y a derrière lui des édifices entiers, tandis qu'en deçà des branches du V, on ne voit que bâtiments en pièces détachées. Le V établit une sorte de diffraction temporelle ou géographique entre l'espace entouré par ses bras et celui qui est laissé à l'extérieur. Enfin, on sent bien que l'arbre de Jonas (fol. 265 v) (fig. 3) tout comme les positions de Daniel ou d'Abaquq au folio 247 r, sont influencés par la silhouette de la lettre. Mais il ne s'agit déjà plus que d'une cohabitation courtoise entre écrit et dessin : que l'on supprime l'un, l'autre ne s'en portera pas plus mal.

Voilà donc quatre stades différents de fusion entre la lettre et le décor de la scène figurée de l'initiale. Les autres miniatures s'échelonnent de manière variable entre ces quatre stades, soit qu'elles appartiennent pleinement à l'une des catégories, soit qu'elles combinent les espaces qui les séparent. On ne saurait trop insister sur ce que cette variété de solutions suppose en termes de créativité. À l'évidence, le

concepteur de ces initiales a longuement pensé celles-ci, non seulement au niveau du contenu iconographique mais aussi au niveau de leur mise en forme. Par ailleurs, au-delà du domaine de la mise en page, toute une série d'éléments présents dans la Bible de Lobbes sont considérés comme sans antécédents connus et seront abondamment utilisés par après. Nous avons déjà mentionné le parti pris résolu pour les initiales historiées⁸⁴. Notons maintenant que la seule initiale de la Genèse comporte deux innovations capitales. Tout d'abord, son échelle s'est considérablement amplifiée puisqu'elle s'étend ici sur toute la hauteur de la page. Or, on ne trouve guère cette caractéristique antérieurement sauf dans les Bibles dites atlantiques⁸⁵ mais aucun indice ne permet de supposer que Goderan ait été tributaire de cette production. Le second élément qui marque une innovation importante est le principe du médaillon imbriqué dans une initiale. On le rencontre déjà au IX^e siècle mais ce n'est jamais qu'un médaillon unique⁸⁶. Au cours des siècles suivants, on verra parfois trois médaillons orner une lettre, à chacune de ses extrémités et en son centre. La Bible de Lobbes, quant à elle, offre le tout premier exemple d'initiale dont toute la hauteur est ponctuée de médaillons. Cette structuration sera reprise en écho tout d'abord dans les deux autres manuscrits que Goderan transcrit, le Flavius Josèphe (fig. 6) et la Bible de Stavelot⁸⁷. Puis on la retrouvera fréquemment par la suite, comme dans la Bible de Pontigny dont l'initiale de la Genèse est assez proche. L'exemple de la mise en page de l'initiale de la Création est une hyperbole : toutes les innovations que l'artiste mettra au point ne connaîtront pas cette fortune. Ce qu'il importe d'en retirer est l'ingéniosité et le souci d'adéquation qui caractérisent le concepteur des miniatures.

Il est d'autres caractéristiques qui méritent d'être mises en exergue. Ainsi, parler du style des miniatures est incontournable – ou plutôt de

⁸⁴ Ce n'est déjà plus le cas pour la Bible de Stavelot que Goderan transcrit également entre 1093 et 1097. On y retrouve en effet plusieurs pages-tapis.

⁸⁵ C'est Walter Cahn qui fait le lien entre la Bible qui nous occupe et cette production italienne, dans *La Bible romane*, p. 126.

⁸⁶ Par exemple : la Genèse de la Première Bible de Charles le Chauve, dite aussi Bible de Vivien, milieu du IX^e siècle, Paris, BnF, lat. 1, f. 11.

⁸⁷ À propos de la Genèse de la Bible de Stavelot, voir DYNES, *The Illuminations of the Stavelot Bible*, fig. 4-12, et p. 94-151 (chap. IV et V).

l'absence de style, devrait-on dire. En effet, la manière de dessiner se distingue davantage par sa maladresse que par sa maîtrise. C'est sans doute dans les anatomies que cette maladresse est la plus perceptible ; la longueur et le volume des bras varient d'un personnage à l'autre et sont régulièrement assez saugrenus. Pour tenter de caractériser le style du miniaturiste de la Bible de Lobbes, le mieux est de se référer à la Bible de Stavelot. Transcrit par Goderan, cet ouvrage est historiquement l'un des plus proches de notre manuscrit lobbain, tandis que l'illustration particulièrement riche, exécutée par plusieurs mains⁸⁸, nous offre un bel éventail de styles différents. Comparer les miniatures des deux manuscrits permet de mesurer l'étendue de ce dont le miniaturiste de la Bible de Lobbes ne fait pas preuve. Avec raison, Don Denny dit du style des illustrations de ce dernier manuscrit qu'il est au service de la narrativité, clair, abrupt et fonctionnel⁸⁹. Et en effet on perçoit une certaine sécheresse, tant au niveau de la technique que dans l'organisation des personnages. L'attitude guindée de ceux-ci contribue sans aucun doute à cette impression générale. Le mouvement est figé, il manque d'aisance, d'ampleur. Ainsi, dans la miniature du Lévitique (fol. 46 r) un homme brandit une hache et s'apprête à sacrifier un bœuf : on a l'impression que le mouvement n'est pas mené jusqu'au bout, que seul le bras est représenté en mouvement tandis que le reste du corps est à l'arrêt. Ce manque de fluidité est également présent dans les relations entre les personnages : chacun paraît isolé dans un monde qui lui est propre. Il est manifeste dans le Livre des Nombres (fol. 59 r) (fig. 9) que le groupe est constitué d'une juxtaposition d'individualités. Les personnages semblent absents de l'action à laquelle ils participent. Le manque d'expression – particulièrement fort – renforce cette impression. Que Samson combatte un lion (fol. 103 v), que le peuple acclame Salomon (fol. 144 r) (fig. 2) ou que Jérémie se lamente (fig. 7), tous ont la même expression, ou plutôt la même inexpression, le même visage atone et plutôt renfrogné. Il n'y a

⁸⁸ Sur les miniatures de ce manuscrit, se référer essentiellement à l'ouvrage de DYNES précité. Voir aussi A. VON EUW et J. STIENNON, *Bible de Stavelot*, cat. F27, dans *Rhin-Meuse*, p. 232. Dans *Les manuscrits à peintures de Sambre et Meuse*, p. 180-183, François Masai propose de voir plusieurs de ces mains comme étant celles d'artistes laïcs qualifiés.

⁸⁹ Don DENNY, *The historiated initials*, p. 15.

que David et Jonas – respectivement fol. 131 v et 265 v (fig. 3) – qui manifestent un franc mécontentement : on leur a dessiné un sourire « à l’envers », renforcé chez David par le geste de la main gauche. Ce peu de rondeur et de souplesse se reflète en écho dans la manière de dessiner les personnages par contours nets et épais, contours remplis lors d’une deuxième étape. Par l’effet des plis, les zones de drapés se transforment en plages striées, parcourues de tracés géométriques tendant fréquemment à l’abstraction à force de régularité (fig. 15). Le caractère graphique et bidimensionnel du dessin est à ce point important qu’en regardant certains visages de près on a l’impression qu’ils sont faits d’un assemblage de signes d’écriture.

2.2. La question de l’auteur des initiales de la *Biblia Sacra*

Cela nous mène petit à petit vers la seconde partie de l’exposé. Retracer brièvement l’historiographie du problème de l’auteur n’est pas vain. Qui a enluminé la Bible de Lobbes ? Au cours des deux derniers siècles, les réponses qu’on a apportées à cette simple question ont fort varié. À la fin du XIXe siècle, on pensait que Goderan avait uniquement transcrit les textes, tandis que plusieurs collaborateurs étaient supposés être à l’origine des miniatures. On prêtait à ceux-ci une origine grecque⁹⁰. En 1960, François Masai émet une hypothèse à propos des auteurs de la Bible de Stavelot⁹¹ : parmi les artistes, seuls les moines seraient mentionnés dans le colophon (en l’occurrence Goderan et Ernesto pour la Bible de Stavelot), tandis qu’on y passerait sous silence les artistes laïcs – qui ne travaillent pas pour la gloire de Dieu mais bien contre pécune. Dans la foulée, il démontre dans une certaine mesure la paternité de Goderan au niveau des lettrines ornées tout autant qu’historiées de la Bible de Lobbes. Le raisonnement qu’il développe sera repris plus loin. À sa suite, Anton von Euw⁹², Walter

⁹⁰ Voir Th. LEJEUNE, *Monographies historiques et archéologiques de diverses localités du Hainaut*, t. 4, Mons, 1880, p. 234-35 et aussi WARICHEZ, *L’abbaye de Lobbes*, p. 304-312. Ils s’alignent tous deux sur [PEETERS-WILBAUX,] *Notice sur quelques chapiteaux*, p. 269-272 qui fut le premier à exprimer cette hypothèse-là, et, pendant un siècle, le seul à formuler une quelconque hypothèse.

⁹¹ MASAI, *Les manuscrits à peinture*, p. 169-189.

⁹² VON EUW, dans *Rhin-Meuse*, p. 230-231.

Cahn⁹³ ou encore Marie-Rose Lapière⁹⁴ semblent considérer le fait comme acquis. La dernière utilise d'ailleurs cette supposition comme axiome pour une démonstration ultérieure. Bien que Jacques Stiennon semble réintégrer le doute dans son dernier écrit sur la *Biblia sacra*⁹⁵, la question semblait réglée de façon acceptable et était l'objet d'un large consensus depuis un demi-siècle jusqu'à ce qu'elle ressurgisse actuellement. C'est Ursula Nilgen qui formule le plus clairement l'hypothèse de l'intervention de plusieurs mains ; elle décrit à ce propos deux styles qu'elle oppose⁹⁶.

Revenons un moment sur l'article de François Masai. Son raisonnement est le suivant : nous avons trois manuscrits dont les colophons certifient qu'ils ont été réalisés – tout ou partie – par le moine Goderan. De toutes les mains qui sont intervenues dans la réalisation des initiales historiées de la Bible de Stavelot, il n'y en a qu'une et une seule que l'on retrouve à l'œuvre dans la Bible de Lobbes⁹⁷. Par ailleurs les initiales ornées de cette dernière sont du même type que la moitié de celles du Flavius Josèphe⁹⁸. Un même enlumineur a donc suivi Goderan pour les trois ouvrages, s'expatriant au passage tout

⁹³ CAHN, *La Bible romane*, p. 266.

⁹⁴ M.-R. LAPIÈRE, *La lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine (XI^e-XII^e siècles)*, Paris, 1981, p. 264-265.

⁹⁵ J. STIENNON, *Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (X^e-XII^e s.)*, Liège, 2000, p. 175.

⁹⁶ « Stilistische Divergenzen unter den Initialbildern sprechen für die Mitarbeit mehrerer Maler. Die von der Forschung versuchte Identifikation eines von ihnen als Goderannus ist reine Hypothese. Der derbe Hauptstil mit kräftigen Figuren steht ebenso isoliert da wie die aussergewöhnliche, die altjüdischen Realien hervorhebende Ikonographie. Die in einem flüchtigeren Figurenstil gestaltete, die Gesamthöhe des Blattes einnehmende I-Initiale zu Genesis stellt die Schöpfungstage in im Buchstabenkörper übereinandergereihten Medaillons dar... » (NILGEN, *Frankreich – Lothringen*, p. 130).

⁹⁷ Même si la Bible de Stavelot témoigne d'une évolution indéniable, la même main est sans nul doute reconnaissable. Walter Cahn met en évidence l'évolution du peintre dans *La Bible romane*, p. 130.

⁹⁸ Ce manuscrit contient peu d'initiales historiées. Il ouvre sur un portrait de l'auteur, auquel succède une initiale de la Création (voir fig. 6). Il est tentant d'y voir l'intervention de l'artiste de la Bible de Lobbes – sans qu'on puisse avoir une quelconque certitude pour l'instant. Trois initiales ornées comportent un élément historié (fol. 113v, 124r et 180v) ; on a une troisième initiale historiée au fol. 142v.

comme le célèbre scribe. François Masai ajoute encore deux arguments : d'une part l'interpénétration avancée du texte dans l'image et inversement et d'autre part la qualité comparativement moyenne des illustrations de la Bible de Lobbes face à l'art consommé et la maîtrise qu'on trouve dans la Bible de Stavelot. L'auteur laisse néanmoins une porte ouverte au doute en utilisant cette formule : « *N'est-il pas tentant d'attribuer* à Goderan tout ce qui est commun aux deux Bibles et au Flavius Josèphe, c'est-à-dire, outre l'écriture, un type bien défini de lettrines non figuratives (celles du Flavius Josèphe et celles des préfaces de la Bible de Lobbes) et toutes les lettrines à figures qui, dans la Bible de Stavelot, sont de même facture que celles de la Bible de Lobbes ? »⁹⁹.

Nous ne pouvons qu'abonder dans le sens de François Masai : il n'a pas été possible jusqu'ici de produire une preuve irréfutable et sans réplique de cette hypothèse, mais un faisceau d'indices convergents assez convaincants autorise à penser que c'est le scribe Goderan qui a réalisé les miniatures de la Bible de Lobbes¹⁰⁰. Supposons que c'est le cas : Goderan est un scribe exceptionnel, dont la calligraphie est reconnue pour sa régularité, son élégance et sa perfection ; c'est un scribe avant tout. Cette *nature* de scribe est sa principale caractéristique comme peintre ; elle conditionne et façonne toute sa pratique. Cause ou conséquence de son excellence en calligraphie d'une part et de sa médiocrité en dessin d'autre part, Goderan conçoit l'illustration comme un langage annexe à l'écrit. Il injecte donc tout au long de son travail une dépendance unilatérale et obligatoire¹⁰¹ de l'image par rapport à l'écrit. Comme c'est surtout l'aspect narratif de l'illustration qui l'intéresse, il ne s'attache pas à travailler son style, ou seulement de façon à ce qu'il soit suffisant. Ce non-style joue d'ailleurs un rôle

⁹⁹ MASAI, Les manuscrits à peintures, p. 179.

¹⁰⁰ Nous n'aborderons pas ici les autres manuscrits que Goderan a transcrits ; une comparaison plus détaillée devrait être menée à bien pour pouvoir juger de la question.

¹⁰¹ Voir les portraits des prophètes de la Bible de Lobbes dont l'iconicité aurait pu leur permettre de se passer du texte, mais où l'ajout non nécessaire des phylactères impose un renvoi au texte.

essentiel¹⁰² : rien ne s'interpose entre le lecteur et ce que l'image doit raconter. En revanche, Goderan concentre ses efforts sur la mise en page et l'iconographie. On perçoit nettement une personnalité particulière à travers la grande variété des solutions adoptées¹⁰³ et la volonté de chercher l'option la plus adéquate dont nous avons parlé plus haut. Enfin, une grande cohérence se manifeste tout à la fois à l'intérieur de chaque page de la Bible et d'une page à l'autre ; il y a là une harmonie particulière, une forme d'osmose dont on ne saurait à quoi l'attribuer, si ce n'est à l'intervention d'un seul artiste¹⁰⁴.

En bref, nous pensons d'une part que la mise en page et le programme iconographique de la Bible de Lobbes recèlent la même « attitude », la même habitude d'inventivité – ce qui nous pousse à ne pas dissocier le concepteur du programme iconographique et l'auteur de la mise en page. D'autre part, il nous semble qu'il y a là l'application d'une façon de voir les choses qui englobe tout à la fois le texte et l'illustration, une façon de concevoir le texte dans son rapport à l'image et l'inverse, une prédilection naturelle pour l'écrit, qui est intervenue lors de la prime réflexion et qui a influencé tout le processus de création. Nous pensons que la nature de cette façon d'envisager les choses est tout à fait compatible avec ce que l'on peut

¹⁰² Nous avons vu que Don DENNY mettait ce non-style en parallèle avec celui des chroniqueurs historiques à Lobbes. L'auteur invoquait une importante tradition de rédaction de textes historiques à Lobbes, tradition qui justifierait l'utilisation d'un même « ton » documentaire pour l'exécution de la Bible qui nous occupe (Don DENNY, *The historiated initials*, p. 15). En réalité la production était beaucoup plus variée que ce que l'auteur laisse entendre ; la tradition historiciste était contrebalancée par une production friande de somptuosité, d'effets, de sophistication et de grandeur. Au-delà de cela, le lien entre la présence d'historiens dans le monastère et le style des miniatures réalisées dans le même établissement est loin d'être évident.

¹⁰³ Il faut néanmoins apporter à cela une limite de taille qu'on ne s'explique pas pour l'instant : on retrouve dans les miniatures de la Bible de Stavelot attribuées au Maître de Michée – à savoir Goderan – exactement les mêmes solutions que celles mises en œuvre dans la Bible de Lobbes, tant au niveau iconographique qu'à celui de la mise en page.

¹⁰⁴ Jacques Stiennon nous livre quelques réflexions intéressantes sur l'harmonie qui résulte de l'intervention d'un seul artiste tant au niveau du texte que de l'illustration dans *L'écriture*, Turnhout, 1995, p. 88-89 (Typologie des sources du Moyen-Âge occidental, 72).



FIG. 12. – Bible de Lobbes, fol. 77r. Initiale H (Deutéronome). Moïse et Aaron de part et d'autre du chandelier à sept branches et sous l'Arche d'alliance.
(© IRPA-KIK, Bruxelles)

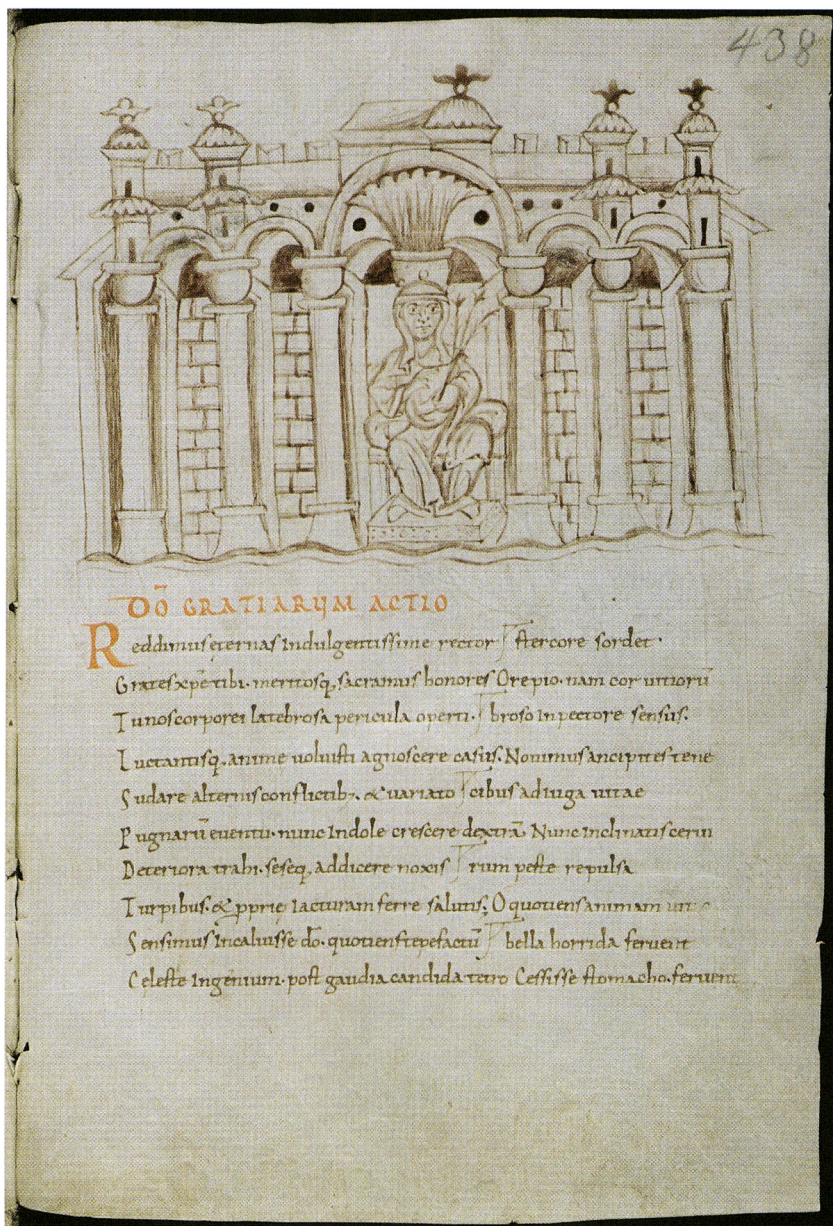


Fig. 13. – Prudence, Psychomachie (Ms. St. Gallen, Stiftsbibl. 135, fol. 438r. déb. du XI^e s). La Sagesse devant son Temple. (© Stiftsbibliothek St. Gallen)

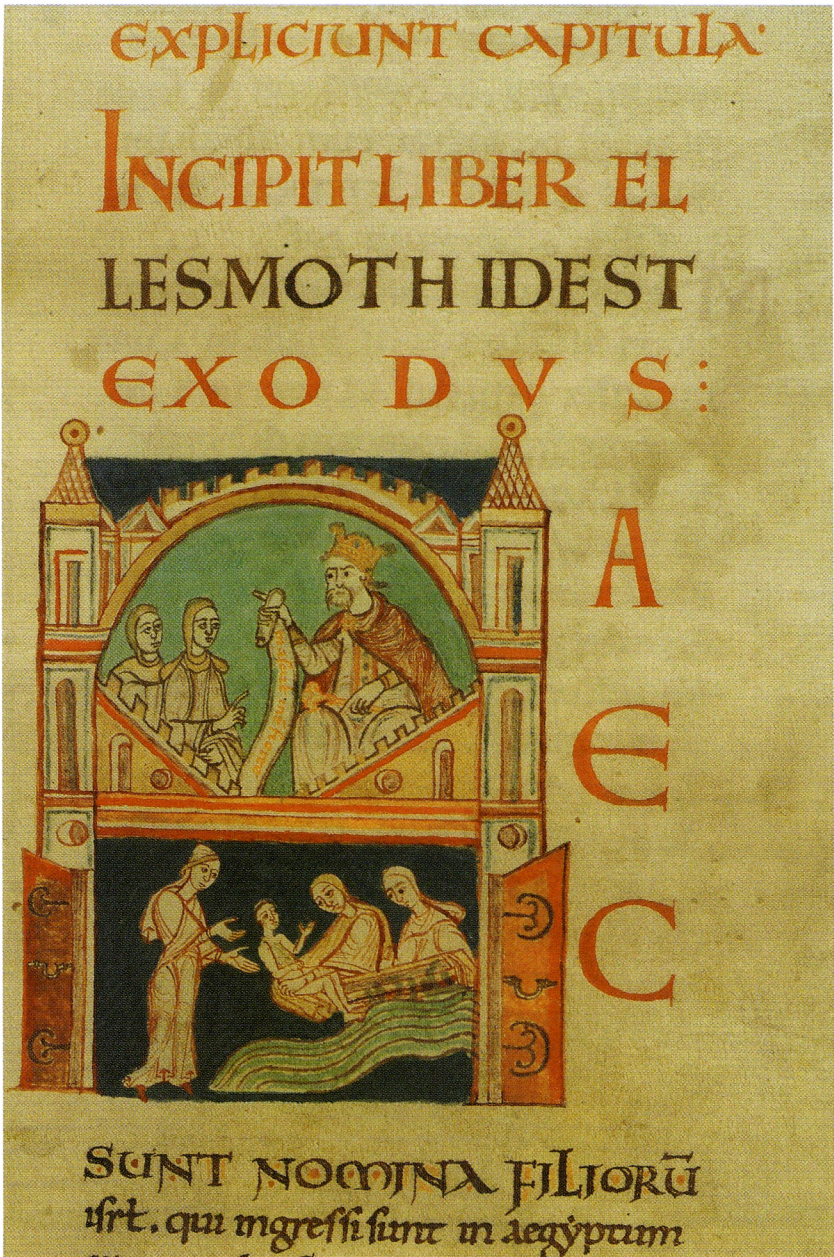


FIG. 14. – Bible de Lobbes, fol. 29r. initiale H (Exode). Pharaon et les sages-femmes ; Moïse sauvé des eaux. (© IRPA-KIK, Bruxelles)



FIG. 15. – Bible de Lobbes. Comparaison des drapés.
(© Séminaire de Tournai. Cliché Noémi Thys)



FIG. 16. – *Bible de Lobbes. Comparaison des visages.*
(© Séminaire de Tournai. Cliché Noémi Thys)



FIG. 17. *Bible de Lobbes. Ensemble des éléments architecturaux.*
(© Séminaire de Tournai. Cliché Noémi Thys)



FIG. 18. – Bible de Lobbes. Quatre usages de la morphologie de la lettre.
(© Séminaire de Tournai. Cliché Noémi Thys)

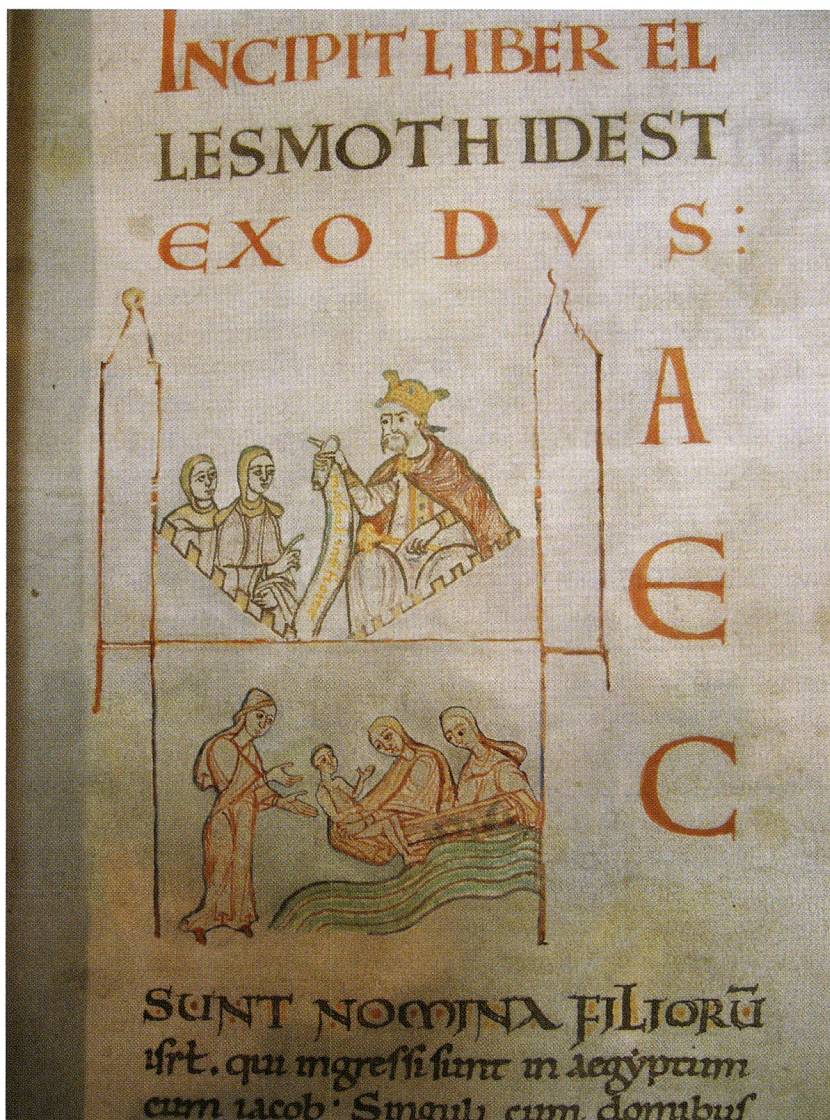


FIG. 19. – Bible de Lobbes. Premier état de l'initiale de l'Exode.
(© Séminaire de Tournai. Cliché Noémi Thys)

déduire des informations historiques dont on dispose à propos de Goderan.

Par ailleurs, s'il est un élément que l'on peut prouver à partir d'éléments objectifs et mesurables, c'est l'intervention d'une seule et unique main à travers tout le manuscrit¹⁰⁵. En premier lieu, on se rend compte après un examen approfondi de l'ensemble de la Bible, que l'artiste utilise rigoureusement et systématiquement la même technique. Lors d'une première étape¹⁰⁶, il réalise les contours pour lesquels il utilise trois encres de base. La première encre varie entre le mauve foncé et le rouge vif ; elle est utilisée pour les chairs. Goderan utilise une teinte bleu clair pour les drapés blancs ou les barbes et cheveux de la même couleur et enfin une encre qui oscille entre le brun foncé et le noir pour tout le reste. Dans un second temps, l'artiste remplit les plages ainsi délimitées au moyen d'une couleur généralement unie. Même le nombre de couleurs de remplissage varie peu ; on compte cinq teintes de base (turquoise, brun, rouge, bleu et bordeaux-violet) qui changent d'intensité et que l'on trouve parfois mêlées entre elles. Le remplissage s'exécute régulièrement de manière assez approximative. Dans certains cas, on peut assimiler cette « approximation » à de la maladresse – quand l'artiste dépasse ou bien, au contraire, reste assez éloigné des contours. Mais pour les carnations par exemple, le peintre joue sur l'opposition entre le rose-beige et le blanc pour suggérer des reliefs, des reflets, des détails qui ne seraient pas indiqués au moyen des contours (plis du cou, poignet, pommettes, etc.). Lors d'une troisième étape – optionnelle – Goderan ajoute des reflets par-dessus la couche de remplissage, pour les drapés surtout. Il est particulièrement intéressant d'observer que les combinaisons contours-coloriage-reflets sont souvent constantes – c'est singulièrement vrai pour les habits. À une couleur de vêtement précise répond bien souvent une autre couleur de contours et une troisième pour les reflets. Ainsi, un vêtement violet-bordeau ou rouge sera presque inmanquablement exécuté au contour noir puis rehaussé de reflets blancs tandis

¹⁰⁵ À l'exception de la miniature de l'Exode, voir *infra, passim*.

¹⁰⁶ On trouvera plus loin plusieurs illustrations sur lesquelles s'appuyer pour la lecture des paragraphes sur la technique d'exécution et l'étude des visages (fig. 15 et 16).

qu'une tunique blanche sera toujours entourée d'un mince cerne noir ou bleu clair et les plis seront inévitablement exécutés en bleu clair.

Enfin, on retrouve au niveau des visages des formules récurrentes présentes partout à travers la Bible, indépendamment de la morphologie du personnage – plutôt vigoureuse ou plutôt longiligne¹⁰⁷. Ces formules constituent en quelque sorte la seule unité que l'on puisse dégager d'une comparaison des visages ; ceux-ci sont en effet particulièrement personnels, caractérisés, singuliers, comme si la main de Goderan n'était pas suffisamment aguerrie et que le manque de pratique l'empêchait de dessiner deux visages identiques, à l'image des anatomies évoquées plus haut. François Masai énonçait au nombre de ces traits communs « la forme du nez en feuille de trèfle, un trait unissant ou tendant à unir le nez et la lèvre supérieure... »¹⁰⁸. Ajoutons à cela la bouche en forme de I majuscule horizontal bien souvent doublée au moyen d'un autre trait courbe et plus court, les grands yeux au contour sombre et dont la courbe supérieure est toujours quelque peu rallongée, la pupille collée à cette courbe supérieure, la barbe qui part des deux côtés du nez et rebique vers le menton, la forme plutôt ronde des têtes, les cous massifs pour les hommes, la courbe du menton très marquée et très arrondie quand elle apparaît, les oreilles en forme de C majuscule, la racine de cheveux qui coupe le front en diagonale chez les personnages vus de trois-quart, la barbe moutonnante au niveau des maxillaires. Pour conclure – et comme proposé plus haut – l'examen de la technique, des drapés ainsi que des visages révèle une uniformité qui nous donne à penser qu'un seul auteur est à l'origine de toutes ces miniatures.

¹⁰⁷ Comme cité n. 96, Ursula Nilgen distingue deux styles différents: l'un plutôt compact et puissant et l'autre plutôt enlevé et rapide. Nous reconnaissons cette différence, mais là où U. Nilgen l'attribue à des mains différentes, nous voyons là une caractéristique à part entière de Goderan. En effet, c'est tout au long de la Bible qu'on retrouve une juxtaposition constante de canons anatomiques fort distincts.

¹⁰⁸ MASAI, *Les manuscrits à peintures*, p. 182.

2.3. L'initiale de l'Exode

À peine a-t-on conclu dans le sens de l'intervention d'un seul artiste qu'il faut aborder la question de l'initiale de l'Exode (fol. 29 r) (fig. 14). Par rapport aux autres letrines, cette dernière présente en effet des différences fondamentales que l'on peut articuler autour de trois axes: la technique de réalisation, l'utilisation de la morphologie de la lettre et enfin le décor architectural.

On a vu avec quelle constance Goderan procède en trois étapes et va jusqu'à combiner les mêmes couleurs pour exécuter les drapés. Rien de tel dans l'initiale de l'Exode. On dénombre trois *modi operandi* différents, chacun d'eux étant distinct de ce qui a été décrit plus haut. Pour le pharaon¹⁰⁹, l'artiste a réalisé les contours en deux couleurs, si l'on met à part les *regalia* dessinés en orange vif. Les contours les plus significatifs – la silhouette globale du vêtement et les principaux traits du visage – sont tracés dans cette teinte brun foncé déjà mentionnée. Les cheveux, le restant des traits du visage et l'ensemble des plis de l'habit (le manteau comme la tunique) sont exécutés avec une sorte de violet très clair, une teinte qu'on ne retrouvera au niveau des contours qu'à une seule reprise et utilisée de manière très différente – pour le prophète Abdias. Par la suite la cape a été colorisée à l'aide d'un rouge vif en contournant les plis violet clair mais la teinte semble avoir été mal étalée, comme si elle avait été trop sèche. La tunique quant à elle a été rehaussée de reflets vert foncé, association qui n'est utilisée nulle part ailleurs dans la Bible. Ainsi donc au niveau de la technique, le personnage du pharaon diffère radicalement de ce qu'on trouve partout ailleurs dans la *Biblia Sacra*. Cette observation n'est par contre pas valable pour la forme des plis des drapés. Il faut pour s'en rendre compte rétablir l'équilibre perturbé par l'utilisation de cette encre très claire. Quand on retrace avec la couleur utilisée habituellement (le brun-noir) les plis que la cape forme autour de la broche (fig. 15), on remarque qu'ils s'étalent exactement de la même manière que chez les autres personnages qui portent le même manteau. Les deux sages-femmes en face du pharaon sont quant à elles tout entières effectuées à l'aide de la même encre de

¹⁰⁹ La figure 15 illustre en détail tous les propos de cette démonstration.

base brun foncée, sans variation pour les chairs. La couleur de leur tenue n'est pas moins étrange que celle du manteau du pharaon : il s'agit du même violet clair, mais là encore il semble que l'encre n'était pas prête à l'usage. Par contre cette fois la couleur des contours a également servi pour réaliser les principaux plis du vêtement ; en cela la technique se rapproche de celle qui est en vigueur dans l'ensemble des autres miniatures. En troisième lieu, le groupe rassemblé autour de la princesse égyptienne au registre inférieur est réalisé tout entier à l'aide d'une même encre rouge, vêtements compris. Comme dans le cas des sages-femmes du registre supérieur, ce n'est pas tant dans l'utilisation de telle ou telle couleur que se trouve l'exception - on trouvera en effet cette encre nettement rouge à plusieurs reprises pour les carnations, dans les initiales d'Isaïe (fol. 173 v) (fig. 10) ou d'Osée (fol. 259 r) (fig. 1) par exemple. Ce qui est unique par contre c'est que le peintre n'utilise que cette encre-là, comme une panacée. Dans le cas de la fille du pharaon, cela attire d'autant plus l'attention que précisément, aucune plage n'est colorisée. Il est également intéressant de remarquer qu'on ne trouve nulle part dans l'initiale de l'Exode le remplissage rose-beige dont Goderan badi-geonne toujours la figure des personnages.

C'est en fait à l'élaboration progressive de la technique de Goderan que nous assistons à travers la réalisation des personnages de l'initiale de l'Exode. La miniature de la Genèse prolonge ce processus et occupe une position intermédiaire entre l'Exode et l'ensemble des autres initiales. En effet, dans le *IN PRINCIPIO* les carnations sont réalisées avec l'encre rouge utilisée pour la fille du pharaon et, comme dans l'Exode, l'artiste ne relève toujours pas les carnations des personnages de ces touches rose-beige. D'un autre côté par contre, il a réinjecté de la complexité dans le système de contours et a de nouveau opté pour l'utilisation de plusieurs encres ; on voit d'ailleurs se profiler le principe appliqué partout dans le restant de la Bible. Il a aussi amélioré sa manière de procéder au niveau du remplissage et témoigne d'adresse et de subtilité. L'étude de la technique permet donc d'établir une chronologie dans la réalisation des miniatures de la Bible. L'importance des progrès réalisés à ce niveau entre les initiales de l'Exode et de la Genèse, pourrait indiquer qu'un certain laps de temps s'est écoulé entre l'exécution des deux miniatures. On peut mentionner dans ce cadre qu'à l'inverse de ce qu'il a fait dans la Bible de Stavelot,

Goderan n'a pas mentionné la date du début de la réalisation de la Bible. Nous pensons que l'attribution du travail a été quelque peu mouvementée et que c'est presque par accident que le scribe s'est vu chargé de la décoration de la Bible.

L'examen des visages dans l'initiale de l'Exode nous avait d'abord amenée à attribuer le pharaon à une autre main que Goderan. L'utilisation de la même encre fort claire dont nous avons parlé plus haut fait en effet passer au second plan une série de traits essentiels du visage du roi égyptien – entre autres la forme des yeux et celle de la bouche. Mais il apparaît en fait que le pharaon partage l'ensemble des caractéristiques énoncées plus haut : forme des yeux, du nez et de la bouche, racine de cheveux, façon de dessiner la barbe. De plus, en restituant leur importance aux traits du visage affaiblis par l'utilisation de l'encre mauve claire (fig. 16), on ne peut manquer de remarquer une parenté certaine avec les autres visages d'hommes barbus de la *Biblia Sacra*. Par ailleurs, les faces des femmes de l'initiale de l'Exode présentent elles aussi les particularités communes énumérées plus haut. Néanmoins si l'examen des visages indique une unité de facture, on remarque une nette évolution entre celui du pharaon et ceux qui sont peints dans l'initiale de la Genèse : les visages perdent de leur innocence, de leur simplicité, de leur naïveté. Une telle évolution vers davantage de complexité est sans doute en partie liée au fait que Goderan semble avoir troqué son outil initial contre un autre au tracé plus fin.

C'est dans la réalisation du décor architectural de l'initiale de l'Exode que nous pensons qu'un autre artiste est intervenu. En effet, si l'on passe en revue l'ensemble des initiales de la Bible de Lobbes, on s'aperçoit que pas une seule fois – à l'exception de celle-ci – Goderan n'a tiré parti de la structure de la lettre de la même manière, bien qu'il y ait de fréquentes répétitions de lettres (fig. 17). Tout en restant dépendant de leur morphologie, il varie d'une manière ou d'une autre son approche de celles-ci. Or quand on compare l'initiale de l'Exode à l'unique autre H que comporte la Bible – celui du Deutéronome (fol. 77 r) (fig. 12) – on se rend compte qu'on a organisé les scènes et tiré parti de la lettre de manière identique. L'action, répartie en deux registres par le même « plancher », est dans les deux cas encadrée par deux tours et le registre supérieur a été clôturé par le même arrondi, une forme qui n'a pourtant pas de stricte nécessité d'exister. D'ailleurs si

la disposition en deux registres superposés peut se justifier dans la miniature du Deutéronome, elle est totalement dépourvue de sens dans le cas de la miniature de l'Exode où la scène supérieure se déroule à l'intérieur d'un palais tandis que la scène inférieure a lieu au bord d'une rivière – si on en croit les portes qui la flanquent, la rivière devrait alors se trouver elle aussi à l'intérieur. Nous avons donc une structure d'initiale intégralement transposée dans une autre lettrine mais inadéquate au niveau du sens, dans un ensemble où l'habitude est plutôt de chercher la variété.

Le vocabulaire graphique utilisé est également significatif. En regroupant toutes les miniatures de la Bible où se trouve un quelconque témoin d'architecture (fig. 18), on se rend compte que Goderan reste là aussi étonnamment constant à travers toute la Bible. Les portes sont identiques les unes aux autres tant au niveau de leur couleur qu'au niveau de la forme des ferronneries ; les lucarnes rondes mangées à moitié par un croissant blanc sont présentes dans chaque cas ; on retrouve également d'une fois à l'autre les fenêtres hautes, étroites et en plein cintre, ou encore la tour décorée du même bandeau bicolore auquel la perspective donne une forme de V. Le décor de la miniature de l'Exode est lui aussi composé de tours couronnées d'un toit conique surmonté d'une boule, de portes avec des ferronneries en forme de hache, de lucarnes rondes à croissant blanc et de hautes fenêtres. Mais pour chacun de ces éléments, technique, coloris et forme varient. Plus particulièrement, l'observation des tours – vues de face dans l'Exode – révèle une manière différente d'exprimer de façon intuitive la troisième dimension. On peut supposer que les croissants blancs des œils-de-bœuf – comme ceux des hautes fenêtres – indiquent l'épaisseur du mur dans lequel ils sont creusés et, par la même occasion, l'angle depuis lequel on les voit. L'initiale du Deutéronome présente une certaine forme de maladresse dans la représentation de la troisième dimension : ce croissant blanc est toujours du même côté – sur la gauche – pour les œils-de-bœuf (ce qui donne l'impression de les voir depuis la droite) tandis que la frange blanche flanque le côté droit des fenêtres hautes. Le système – y compris cet élément « illogique » – englobe les deux montants de l'initiale et est constant pour l'ensemble de la construction architecturale. L'initiale de Noémi et Obed est la seule à présenter un autre système cohérent de fenêtres (fig. 18) : là aussi la fenêtre haute au centre est soumise à une autre loi que celle

qui régit les œils-de-bœuf. Dans l'initiale de l'Exode, déjà, seules les fenêtres comparables à celles de Goderan sont dotées de cette indication de « perspective ». Ensuite si l'on aligne les quatre œils-de-bœuf, le point de vue oscille entre gauche et droite, en parfaite alternance. Ajouter les fenêtres hautes à la séquence ne lui rend pas sa logique. Là aussi la troisième dimension est mise à mal mais selon un autre axe et un autre principe. Enfin, si l'on excepte les habits du pharaon et ceux des sages-femmes – rien ne prouve qu'ils ont été coloriés par Goderan – le peintre de la *Biblia Sacra* procède toujours par coloris francs, pleins et unis. Or l'initiale de l'Exode est la seule où l'on trouve ces tons délavés et inégaux utilisés pour les montants des portes, le remplissage des fenêtres ou simplement pour tracer la ligne bleu foncé en écho à l'intérieur des contours des tours.

Nous pensons pour conclure qu'un autre artiste que Goderan a ré-alisé le décor architectural de l'initiale de l'Exode après l'intervention du scribe bien connu. Cela suppose que Goderan ait laissé cette initiale – et celle-là seulement – partiellement inachevée et ce, d'une manière étrange. On pourrait rétorquer à cela que ce ne sont pas les lacunes insolites qui manquent dans l'histoire du livre. L'impression d'imitation¹¹⁰, de faire « à la manière de Goderan » est trop forte et la différence entre l'initiale de l'Exode et l'ensemble des autres miniatures est trop profonde pour penser à une maturation stylistique comme on l'a fait avec les visages et les vêtements. Nous avons tenté de supprimer virtuellement les parties que nous attribuons à une autre main que celle de Goderan (fig. 19). Le but était de vérifier si les groupes de personnages n'y perdaient pas en cohérence et de déterminer le degré de dépendance des figures par rapport au décor. On conviendra que lesdites scènes n'appelaient pas particulièrement une telle construction et que l'initiale aurait eu tout autant de sens – davantage même – si la lettre avait été simplement tracée en rouge et blanc. Le montage architectural dessiné est donc non nécessaire tant au point de vue visuel qu'iconographique – plus que non nécessaire, il est même illogique. Il est en plus de cela radicalement différent au niveau de la forme.

¹¹⁰ Malgré l'anachronisme que représente cette notion, c'est bien de cela qu'il s'agit ici.

L'ambition de tout historien d'art est de remonter le plus loin possible dans l'histoire de l'objet étudié, avec pour but ultime d'atteindre le moment de la création dudit objet – le moment et l'homme à l'origine de cette création. La Bible de Lobbes semble offrir plusieurs opportunités d'accéder à cet Eden. Tout d'abord, fait le plus évident et déjà bien connu, on dispose du nom de l'un des intervenants et de la date d'achèvement de l'ouvrage. Ensuite, la progression tâtonnante de l'artiste qui cherche sa technique se fait perceptible avec la séquence que forment l'Exode, la Genèse puis le corpus des autres miniatures. Le manuscrit a gardé mémoire de ce cheminement et des corrections que le peintre a apportées à son propre travail. Cela nous mène plus loin encore dans le temps : jusqu'aux circonstances qui entourent les prémices de la création du manuscrit. En effet, comment ne pas penser – si l'enlumineur en était aux premiers balbutiements de son art – que c'est à l'improvisiste que la tâche lui est revenue, sans qu'il ait eu le temps de se former préalablement. Enfin à travers l'objet, on touche à l'artiste lui-même – nous avons voulu voir dans les pages de l'ouvrage la matérialisation (consciente ou non) des convictions du scribe Goderan, convictions qui portent non pas sur l'image ou sur l'écrit mais bien sur l'articulation de l'image par rapport à l'écrit. Les conséquences de la matérialisation de ces convictions se font sentir à l'échelle de la page entière où – à part la remarquable initiale de la Création – l'image est continuellement subordonnée au texte, mais également à l'intérieur de l'image. Là encore c'est la dimension textuelle qui l'emporte : on aurait difficilement pu davantage négliger le style et, parallèlement, accorder plus d'importance à la narration. Si c'est en effet Goderan, seul, qui a écrit et enluminé l'ensemble de la Bible – des arguments supplémentaires sont actuellement en gestation – cela suppose un travail considérable, sans parler du volume du Nouveau Testament pour lequel la question se pose toujours. Mais la communauté scientifique n'a pas eu de difficultés à supposer pendant plusieurs décennies que c'était le cas. Cela signifierait également que la Bible de Lobbes ait eu une histoire matérielle particulièrement rectiligne et limpide : elle compterait essentiellement un seul épisode au XI^e siècle, celui de sa fabrication, et un seul auteur artistiquement parlant. Il reste cette intrusion stylistique au niveau de l'architecture de l'initiale de l'Exode, assez inexplicable étant donnés les usages en vigueur à l'époque en matière de réalisation de manuscrits. L'inter-

vention d'un seul artiste serait exceptionnelle mais la *Biblia Sacra* est remarquable à plus d'un titre. Ce n'est pas la première fois que nous évoquons les initiales historiées, tellement nombreuses, tellement initiales et tellement historiées pour un manuscrit de cette date. Que l'on se souvienne également de l'ingénieuse disposition en médaillons de l'initiale de la Genèse. Le propos n'est pas ici de glorifier le manuscrit de Lobbes pour toutes les nouveautés introduites dans l'histoire du livre. Sans doute en grande mesure Goderan réalise avec un peu d'avance ce que les courants et les tendances amenaient logiquement à réaliser un jour ou l'autre. De la même manière, si on ne leur connaît pas d'équivalents antérieurs exacts, ces solutions choisies ont bien sûr des antécédents qui en laissent présager l'apparition. Plutôt que d'une réelle invention, il s'agit davantage de l'application systématique ou à plus grande échelle d'un procédé déjà existant. Néanmoins le fait que ces options acquièrent le statut de règle au cours des décennies suivantes témoigne de leur adéquation et de leur efficacité. Il est une autre nuance que nous voulions introduire concernant le caractère novateur des initiales de la Bible de Lobbes. On peut en effet opposer à cette attitude et aptitude à inventer, à ce souci de variété, une propension très claire à se limiter aux formules mises au point. Une fois sa technique établie, Goderan n'en changera plus jusqu'à la fin du manuscrit, donnant ainsi à sa production une cohérence absolument remarquable. C'est d'ailleurs – il est intéressant de le remarquer – l'une des caractéristiques du scribe que Léon Gilissen mettait en exergue dans son étude des graphies du *Lectionnaire de Lobbes*¹¹¹ : de la première ligne de sa contribution à la dernière, Goderan était le scribe dont les caractères variaient le moins, le scribe le plus constant. D'autre part, il n'est pas encore clairement établi que c'est lui également qui a enluminé le Flavius Josèphe et un certain nombre d'initiales de la Bible de Stavelot mais on peut raisonnablement le croire. Si tel est le cas, il est à nouveau étonnant de voir le scribe reprendre exactement les formules mises au point dans la Bible de Lobbes, tant iconographiques que stylistiques – malgré une notable

¹¹¹ L. GILISSEN, *L'expertise des écritures médiévales – recherche d'une méthode avec application à un manuscrit du XI^e siècle: le lectionnaire de Lobbes, Codex Bruxellensis 18018*, Gand, 1973.

évolution, on l'a dit – ou relatives à la mise en page. Plus encore: on retrouve la même disposition, les mêmes positions, sans parler de bien d'autres détails qui devront être repris dans une étude comparative détaillée. L'auteur de la *Biblia Sacra* est donc un artiste contradictoire à souhaits, aussi remarquable dans sa constance que dans sa variété, exceptionnel tant dans son adresse que dans son impérialisme stylistique : quoi de plus alléchant ?

Noémi THYS