

Cécile VOYER, « L’acte d’image ou le regard de l’image (XIe-XIIe siècles) : réflexions à partir du Christ sculpté du tympan de l’abbatiale Sainte-Foy de Conques », dans *Faire image : dispositifs optiques à la période médiévale*, Actes du colloque organisé à l’Université Jean Moulin - Lyon 3, les 7 et 8 octobre 2021 par Aurélie Barre et Lydie Louison, Revue Textimage, Hiver 2023.

https://revue-textimage.com/conferencier/13_faire_image/voyer1.html

L’acte d’image ou le regard de l’image (XIe-XIIe siècles) : réflexions à partir du Christ sculpté du tympan de l’abbatiale Sainte-Foy de Conques *

Depuis moins d’une décennie, quelques historiens de l’art médiéval, majoritairement nord-américains, se sont intéressés à la question de la vision et de l’optique dans les images, particulièrement dans celles produites après la révolution scolastique. Ils s’inscrivent d’une certaine manière dans l’histoire de l’art que Wölfflin appelait de ses vœux, en 1915, lorsqu’il déclarait : « la vision a son histoire, et la révélation de ces catégories optiques doit être considérée comme une tâche primordiale de l’histoire de l’art ». Ces travaux relativement récents reposent soit sur l’observation fine des compositions dictées par de nouvelles conditions optiques soit sur l’analyse dans l’œuvre elle-même de motifs indiquant une appréhension neuve de la vision ou bien, mais ces études sont très rares, sur les lentes modifications des systèmes de représentation liées à un changement épistémologique¹.

Une autre piste mérite d’être explorée : celle des théories de la vision et de la physiologie de l’œil, pour repenser les images médiévales, et plus particulièrement celles du premier Moyen Âge. Avec intuition, Michaël Camille écrivait « ce qui semble une réponse médiévale

* The research for this article has received funding from the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 101007770 – CONQUES : « Conques in the Global World. Transferring Knowledge : From Material to Immaterial Heritage ».

¹ Voir par exemple K. Herbert, « Evil Eye(ing) : Romanesque Art as a Shield of Faith », *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century : Essays in Honor of Walter Cahn*, sous la direction de C. Hourihane, University Park, Princeton, 2008, p. 107-135, *Ibid.*, « Christ the Magic Dragon », *Gesta*, 48, 2009, p. 119-134, *Ibid.*, « A Sanctifying Serpent: Crucifix as Cure », dans *Studies on Medieval Empathie*, sous la direction de R. Bell & K. F. Morrison, Turnhout, Brépols, 2013, p. 161-185 ; C. Hahn, « Visuality », dans *A Companion to Medieval Art* (Blackwell Historiography of Medieval Art), éd. Conrad Rudolph, Oxford, Blackwell, 2006, p. 45-64, *Ibid.*, « *Visio Dei* : Changes in Medieval Visuality », dans *Visuality Before and Beyond the Renaissance : Seeing as Others Saw*, Cambridge Studies in New Art History and Criticism, sous la direction de R. Nelson, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 169-196 ; S. Biernoff, *Sight and Embodiment in the Middle Ages: Ocular Desires*, New York, Palgrave-Macmillan, 2002 ; Ch. R. Lakey, *Sculptural Seeing, Relief, Optics, and the Rise of Perspective in Medieval Italy*, Yale, Yale University Press, 2018 ; Th. Le Gouge, *Schémas de cosmologie et géométrie de l’image du monde, XIII^e-XV^e siècles*, thèse (dactyl.), sous la direction de B. Haas et D. Russo, Paris 1, 2020.

purement esthétique est en fait codé avec une série complexe de croyances et d'associations »². A ce titre, les images du tympan de Conques offrent un magnifique terrain de réflexions pour mener cette enquête.

Sous l'œil du Juge

Le tympan de l'abbatiale de Sainte-Foy de Conques est, selon la formule de Jérôme Baschet, une anomalie historique³. Cette œuvre, sculptée vers 1100, qui représente le Jugement dernier se distingue des Jugements derniers monumentaux contemporains par l'inventivité de son concepteur (**fig. 1**). L'une des singularités les plus notables de ce tympan est qu'il donne à voir l'enfer et ses marges comme un lieu, avec sa géographie où les damnés subissent des tourments éternels⁴. A l'exception d'un Jugement dernier byzantin, daté du XI^e siècle, au revers de la façade de la cathédrale de Torcello, dans les images monumentales, la vision s'arrête au seuil de l'enfer, à ses portes ou à la gueule béante du Léviathan. Deux siècles séparent l'enfer de Conques des images infernales occidentales, où l'enfer est figuré comme un lieu.

La représentation du Christ, roi et juge, a également reçu un traitement exceptionnel. Ordonnant la composition, la figure christique qui sépare les élus à sa droite des damnés à sa gauche est physiquement et puissamment engagée dans le jugement (**fig. 2**). La position résolument dissymétrique de ses bras indique que le Christ effectue lui-même, avec autorité, le départage des âmes. Cette gestuelle montre de manière particulièrement expressive le destin contrasté des âmes à l'issue du Jugement : le bras de droite dessine la voie, certes sinueuse, qui, longeant le bras horizontal de la croix, permet d'atteindre les cieux, tandis que le gauche descend en pente raide vers le monde infernal⁵. L'ascension des élus comme la chute vertigineuse des réprouvés est ainsi signifiée par l'orientation des bras du Juge. Cette gestuelle particulièrement éloquente est unique dans le corpus des Christs en Majesté des XI^e-XII^e siècles, caractérisés par leurs gestes mesurés, sinon symétriques, afin d'exposer pleinement les plaies des mains ; monstration essentielle dans les représentations de la seconde parousie ou du Jugement dernier. A Conques, le concepteur des images a réussi à

² M. Camille, « How New York Stole the Idea of Romanesque Art : Medieval, Modern and Postmodern in Meyer Schapiro », *Oxford Art Journal*, 17, 1994, pp. 65-75.

³ J. Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Rome, École française de Rome, 1993 p. 146.

⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵ J.-Cl. Bonne, *L'art roman de face et de profil, Le tympan de Conques*, Paris, Le Sycomore, 1984, p. 71.

combiner avec génie la frontalité de la puissante silhouette propre au roi, régnant de toute éternité, au geste du juge qui inscrit le Christ, à nouveau, dans l'histoire des hommes, juste avant la fin de l'*historia*⁶.

Apparition qui se matérialise, la figure christique semble se détacher du plan de l'image grâce non seulement à la forme des nuées mais aussi à celle de la mandorle qui, par sa profondeur, sert de niche au corps, qui ainsi gagne en volume. La forme concave de la mandorle renforce l'exposition du Juge qui, dans un geste « éminemment temporel »⁷, fait travailler son corps qui a souffert lors de la Passion⁸ ; un martyr au nom duquel il lui est permis, à la fin des temps, de juger l'humanité entière.

La tête du Juge, en légère saillie, est décollée du nimbe superposé au fond de la mandorle (**fig. 3**). Sa position par rapport au plan de l'image est à n'en pas douter dictée par le traitement singulier et unique des yeux de la représentation. La pupille, indistincte de l'iris, est logée dans la moitié inférieure de l'œil. Jean-Claude Bonne a observé que la pupille avait été forcée obliquement, son inclinaison étant d'environ quarante-cinq degrés par rapport à l'aplomb du visage⁹. La paupière supérieure est baissée, presque à l'horizontale, renforçant par son ourlet l'ombre de la pupille logée dans une fente relativement étroite. La paupière inférieure est constituée d'une fine bordure, en retrait par rapport à celle de la paupière supérieure. L'orbite de l'œil est, de surcroît, enfoncée par la pommette à la fois haute et en relief, ce qui, selon les termes de Jean-Claude Bonne, accentue et prolonge l'angle de vision¹⁰. En raison de ce dispositif plastique, les yeux du Christ semblent baissés vers le parvis. Contrairement aux figures du Christ en majesté des XIe-XIIe siècles, aux yeux souvent exorbités, globuleux, levés vers le ciel ou regardant droit devant eux, au-dessus de la tête des spectateurs¹¹, la vision dont le juge de Conques a été doté n'est ni impersonnelle ni surplombante. Grâce au procédé employé par le sculpteur, le Christ, omnivoyant, semble en effet voir et suivre du regard toute personne qui se trouve sur le parvis de l'abbatiale. Bien sûr, cet effet n'est pas une invention

⁶ Sur le nimbe crucifère du Christ est indiquée sa double fonction de roi et de juge : les trois lettres du mot REX timbrent la croix du nimbe tandis que les cinq de JUDEX sont disposées sur le disque entre les bras de la croix.

⁷ Selon la formule de Jean-Claude Bonne, *op. cit.*, p. 91.

⁸ La croix, la pointe de lance, les clous portés par les anges ou encore les plaies peintes sur les paumes de ses mains évoquaient la Passion. Notons que la superposition de la pointe de la lance et des clous sur la croix est un moyen d'insister sur la dimension historique du sacrifice et d'inviter à une réflexion sur la Passion.

⁹ J.-Cl. Bonne, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹¹ A titre comparatif, voir le traitement du regard du Christ sur le tympan du portail méridional de l'abbatiale Saint-Pierre de Moissac, sculpté vers 1115-1130, ou encore celui du Christ du tympan du portail sud de l'abbatiale Saint-Pierre de Beaulieu, réalisé vers 1120-1130 : les yeux sont écarquillés, la paupière supérieure est gonflée et le regard se perd au-dessus de la tête du spectateur.

du sculpteur du tympan, mais, à notre connaissance, il n'avait jamais été utilisé pour un Christ au premier Moyen Âge.

Dans son Histoire naturelle, Pline rapportait déjà que l'artiste Famulus avait peint une Minerve « qui fixait des yeux le spectateur quel que fût l'angle d'où il la regardait¹². Cette illusion d'optique est aussi mentionnée dans le *De Syria Dea* de Lucien de Samosate, écrit au IIe siècle : « Et cette idole a encore cette propriété stupéfiante : si l'on se tient juste en face d'elle, elle vous regarde et vous suit quand vous changez de position. Et si un nouveau spectateur la fixe d'un autre point de vue, la déesse le regardera aussi »¹³. Le phénomène est également décrit par Ptolémée dans son *Optique*, traduit en latin en 1154 par Eugène :

On croit communément que l'image d'un visage peint sur une tablette regarde le spectateur quoique l'image reste immobile, parce qu'un regard véritable n'est discerné que par la stabilité de la forme du rayon visuel, celui-là même qui tombe sur le visage peint (...). Par conséquent, quand le spectateur se déplace, le rayon de la vision se déplace, et le spectateur croit que l'image le suit du regard tandis qu'il la regarde¹⁴.

Grâce à cet effet, le Christ du tympan de Conques manifeste sa présence car « celui-ci nous fait signe qu'il nous voit », là où les autres regardent¹⁵. Ainsi son regard non seulement franchit la distance qui le sépare du regardeur mais surtout il indique que le Juge s'adresse à celui qui se tient devant lui. Chaque pèlerin, chaque fidèle qui attendait l'ouverture des portes de l'abbatiale, le jour des grandes fêtes, était donc placé, face au Christ, dans la position du justiciable, dans les lieux et temps qui étaient les siens. Autrement dit, le regard du Christ pénétrait le lieu et le temps du regardeur sur lequel il se posait. Il s'abstrayait du lieu et de la temporalité de la Révélation pour envelopper le pécheur dans l'immédiateté du moment vécu. Grâce à ses yeux baissés, le Christ interpellait le pèlerin en lui signifiant qu'il le voyait ici et maintenant comme il le verrait, en personne, le jour du Jugement dernier¹⁶. Le phénomène

¹² Pline, *Histoire naturelle*, liv. 35 (La peinture), Texte établi, traduit et commenté par J.-M. Croisille, Les Belles Lettres, Paris, 1947, § 120.

¹³ Lucien de Samosate, *Oeuvres complètes de Lucien de Samosate*, 72, *Sur la déesse syrienne*, texte traduit et annoté par E. Talbot, Paris, Hachette, 1912, § 32 : « Il y a encore dans cette statue une autre merveille. Si vous la regardez en face, elle vous regarde ; si vous vous éloignez, son regard vous suit. Si une autre personne fait la même expérience d'un autre côté, la statue en fait autant pour elle ». Voir également *Lucian : one the Syrian Goddess*, texte édité et commenté par J. Lightfoot, Oxford, Oxford university Press, 2003.

¹⁴ *L'Optique* de Ptolémée d'après la traduction latine de l'amiral Eugène : *L'Ottica di Claudio Tolomeo da Eugenio*, édition princeps de G. Govi, Turin, Stamperia reale della ditta G.B. Paravia e c. di I. Vigilardi, 1885, p. 55.

¹⁵ J.-Cl. Bonne, *op. cit.*, p. 78

¹⁶ Toutes ces remarques ont déjà été formulées par J.-Cl. Bonne, *op. cit.*, p. 78 et suivantes.

d'énonciation fait se manifester, ici, l'animé de l'œuvre, non pas « comme une réalisation guidée de l'extérieur mais bien comme une *enargeia* qui vient à la rencontre » du fidèle¹⁷.

Toutefois, comme le temps du Jugement dernier relève du futur et que le tympan offre une mise en images d'un récit à venir, le regardant-regardé ne participait donc pas à l'épisode annoncé et non encore advenu, exposé au seuil de l'abbatiale. Il devenait le protagoniste d'une autre action où il était question du jugement du Christ sur sa personne mais dans l'ici et le maintenant du fidèle, avant qu'il ne pénètre dans l'église. Il se jouait alors sur le parvis de Sainte-Foy une scène qui visait à préparer le pécheur à entrer dans la maison de Dieu et de la sainte.

Le tympan restait bien sûr un lieu de projection où le regardeur pouvait s'assimiler à ceux qui étaient dans l'attente du Jugement, en train d'être jugés ou encore aux pèlerins qui, en queue du cortège des élus du registre médian, s'apprétaient à la contemplation éternelle de Dieu. L'œuvre sculptée avait donc valeur d'*exemplum* comme le signale l'exposition des corps tourmentés des damnés en enfer et l'apostrophe gravée sur le bandeau : O PECCATORES TRANSMUTETIS NISI MORES JUDICIUM DURUM VOBIS SCITOTE FUTURUM (Ô Pécheurs, si vous ne réformez pas vos mœurs, sachez qu'un jugement terrible vous attend ») **(fig. 4)**. La potentialité de la damnation était brandie afin d'inciter les fidèles à la conversion ; une conversion non seulement au cœur du récit mis en images sur le tympan mais aussi au centre du discours tenu sur ce récit par le regard scrutateur du Christ. Toutefois, pour approcher pleinement la transformation, le changement d'état engendré par le dispositif visuel du tympan, il convient de dépasser l'analyse du génial « phénomène d'énonciation » qu'est le regard christique, en considérant l'essence divine du pouvoir de la vue, la conception de la vision et la physiologie de l'œil.

Selon les théories grecques de l'optique, et ce quelle que soit l'école philosophique de référence, il est admis que « l'émission de rayons visuels implique la sortie par la pupille d'un élément igné (même s'il s'agit d'un mixte), venant se mêler dans l'air au feu externe dont la présence est attestée par la lumière »¹⁸. Ce flux visuel d'origine interne combiné au feu externe, présent dans l'air, forme une sorte d'organe temporaire qui, palpant les choses à distance, permet la connaissance des formes et des couleurs¹⁹. Principe actif, sentant autant que sensible, ce flux est donc assimilé au regard.

¹⁷ H. Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2015, p. 76.

¹⁸ G. Simon, *Le regard, l'être, l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris, Editions du Seuil, 1988, p. 31

¹⁹ *Ibid.*, p. 32. Voir aussi, A. Vasiliu, « Toucher par la vue. Plotin en dialogue avec Aristote sur la sensorialité de l'incorporel », *Les Études philosophiques*, 2015/4, n° 154, pp. 555- 580.

Même si la théorie de l'extramission s'est progressivement atténuée avec l'idée d'un double rayonnement – le rayon sortant de l'œil, rencontrant « le corps de la vision » produit par le rayonnement des objets eux-mêmes -, la vue est considérée comme un principe actif contenu dans le globe oculaire lui-même.

L'entière explication des savants, comme des philosophes d'ailleurs, de ce flux visuel repose sur le principe de similitude entre l'œil et le soleil, entre le soleil et le regard constitués l'un et l'autre de la même matière ignée ou chaude. Dans la première Ennéade, Plotin affirme par exemple « qu'il faut d'abord rendre l'organe de la vision analogue et semblable à l'objet qu'il doit contempler. Jamais l'œil n'eût aperçu le soleil, s'il n'en avait d'abord pris la forme »²⁰. Considéré toujours comme une source de lumière, l'œil est assimilable à la lampe du corps par Matthieu et Luc (Mt 6, 22-23, Lc 11, 34-36). Augustin compte aussi l'œil parmi les corps lumineux et il affirme, comme Rufin d'Aquilée d'ailleurs, que l'œil est capable d'absorber la lumière grâce à la similitude qu'il entretient avec le soleil²¹.

L'étymologie du mot *oculus* s'explique, selon Raban Maur, par la production de lumière : « Les yeux et aussi la lumière des yeux : on dit la lumière parce que la lumière se répand à partir d'eux soit parce que dès le début, ils la tiennent enfermée soit qu'ils renvoient la lumière reçue de l'extérieur pour offrir la vision »²². Les verbes latins - *micare*, *gemmare*, *stellare*, *radiare*, *coruscare* - servant à qualifier les yeux et le regard évoquent aussi la lumière qui rayonne depuis l'œil²³.

Comme le regard émane de l'œil et qu'il partage avec le feu sa nature, que le rayon visuel procède de l'action, qu'il « sent la couleur des choses et s'étend hors du corps, y subit des chocs matériels et des changements de qualité »²⁴, il était également logique de considérer qu'il agissait sur les choses. Autrement dit, ce flux visuel, conçu comme une effluence, un souffle, provoque autant d'effets sensibles, matériels que d'effets sur l'âme. Ainsi il était admis que le regard avait la capacité d'affecter l'être ou la chose sur lequel il se posait. La

²⁰ Plotin, *Première Ennéade*, I, livre 6, chap. 9, t. 1, traduction de Marie-Nicolas Bouillet, Paris, Hachette, 1857, p. 112.

²¹ Augustin, *De libero arbitrio*, CCL 29, vol. 2, p. 178 et suivantes ; Augustin, *Sermo 4*, 6, CCL 41, p. 22 et suivantes. Augustin, *De civitate Dei*, 8, CCL 47, p. 225 ; voir aussi Rufin d'Aquilée, *Expositio symboli Hieronymi contra Jovianum haereticum*, 11, CCL 20, p. 148 : « *Lux omnia quidem membra corporis inlustrare potest, a nullo tamen horum nisi a solo oculo capi potest. Solus est enim oculus qui capax sit lucis* », cité par G. Schleusener-Eichholz, *Das Auge im Mittelalter*, t.1, Munich, Wilhelm Fink, 1985, notes 29 et 52, p. 133 et 137.

²² Raban Maur, *De universo*, VI, PL. 111, col. 143B-150B (148D sur l'œil comme source de lumière), cité par G. Schleusener-Eichholz, *op. cit.*, note 22, p. 132 : « *oculi autem idem et lumina : et dicta lumina, quod ex eis lumen manat, vel quod ex initio sui clausam teneant lucem, aut extrinsecus acceptam visui praeponendo refundant* ».

²³ Voir le sondage de G. Schleusener-Eichholz, *op. cit.*, p. 134.

²⁴ G. Simon, *op. cit.*, pp. 90-91.

fascination, l'œil de l'envieux ou le mauvais œil - *oculus malus* - que Marc classe dans la catégorie des choses impures qui sortent de l'homme et qui le souillent (Mc, 7, 20-23) mais encore l'amour ou le désir amoureux²⁵ - sont les manifestations les plus explicites de cette conception de la vision.

Dans ce cadre théorique puisque la lumière permet de voir, toute chose lumineuse voit. À l'instar des miroirs, les incrustations de plomb, de métaux ou de verre qui enrichissent les yeux des statues en les dotant d'une pupille émettent des rayons. Si ces incrustations visaient à souligner la puissance du regard et renforçaient la présence de l'être *représenté* grâce aux effets de brillance, elles véhiculaient un flux qui atteignait le regardeur/regardé et ce, à la faveur de certains dispositifs comme l'orientation du regard ou la proximité du spectateur. À Conques, si les personnages figurés du tympan avaient tous des pupilles ornées de probables incrustations, seul le Juge dardait son regard sur le pécheur sur le parvis. Grâce à l'animation de son regard, il était donc clairement signifié que l'image voyait.

L'*enargeia* dont il a déjà été question a bien sûr pour fonction d'agir sur le spectateur, mais dans le cas précis du tympan de Conques le regard christique a pour objet d'affecter celui sur lequel ses yeux se posent. Tout comme la *fascinatio* - un pouvoir d'influence exercé par ou sur le regard d'autrui - , le regard du Juge touche l'âme du spectateur entraînant sa *conversio*. Le parvis, seuil dilaté de l'église, devient le lieu de la conversion, ce mouvement de l'âme vers Dieu auquel doit tendre toute vie²⁶. L'apostrophe du poème - « ô pécheurs, si vous ne réformez pas vos mœurs » -, couplée au regard du Christ en offre une excellente définition. La conversion est le fruit d'un processus qui, passant par l'échange visuel, conduit le pêcheur à voir son âme dans les yeux du Juge. Mis face à lui-même, il entre alors dans la repentance, voit à nouveau Dieu et peut alors être pardonné.

Ainsi sous les yeux animés du Christ, le fidèle, uni au Verbe par la *Caritas* et donc absous de ses péchés, peut entrer dans l'abbatiale, à l'instar du petit élu, encore menacé par un démon, qui franchit *in extremis* la cloison de l'antichambre du Paradis (**fig. 5**).

²⁵ Sur ce thème, voir par exemple Cl. Machabey-Besanceney, *Le « martyr d'amour » dans les romans en vers de la seconde moitié du XII^e siècle à la fin du XIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 22-23. Comme le rappelle la chercheuse, l'expérience érotique commence, selon Platon, par « un flux qui circule d'un regard à l'autre, et rebondit sur le regard de l'être aimé pour revenir, en sens inverse, à son point de départ » (à partir de *Phèdre*, dans *Œuvres complètes de Platon*, t. IV, 3^e partie, texte établi et traduit par L. Robin, Les Belles Lettres, Paris, 1933, éd. de 1966, 251d-e).

²⁶ Sur ce thème, voir M. Zink *Poésie et conversion au Moyen Âge*, Paris, Puf, 2014.

Cette interprétation est confortée par la juxtaposition entre la croix ornée d'inscriptions qui apparaît dans les hauteurs célestes et le Juge²⁷ (**fig. 6**). Plus qu'une juxtaposition, le corps du Christ semble en réalité prolonger le *stipes crucis* au point de se confondre avec lui. Le signe de la croix qui apparaît depuis les hauteurs célestes porte les inscriptions suivantes : au sommet le titulus de la crucifixion indiquant IESVS NAZARENVS REX JVDEORVM (Jn, 19, 9), puis sur la traverse de la croix, (H)OCSIGN(V)M/CRVCIS ERITIN/CELOCVM/²⁸ (*Hoc signum crucis erit in caelo cum* ; « ce signe de la croix sera dans le ciel quand »), une référence au verset de Matthieu 24, 30²⁹. La phrase en suspens est, ici, remplacée par la représentation du Christ-Juge. Par ce jeu subtil de substitution, le concepteur des images montre littéralement que ce qui a été écrit advient. A la fois instrument de supplice et signe de la fin des temps, la croix sculptée du tympan est ici le medium du passé commémoré, du présent mystérieux et du futur préfiguré. Par le *signum crucis*, dont la portée eschatologique est manifeste, s'opère une véritable concrétion du temps sacré – sorte de nœud temporel – qui est réitérée au cours du rituel eucharistique. Le signe de la croix contient en effet la totalité du plan divin de la rédemption. C'est pourquoi l'inscription sur la traverse de la croix, si elle se réfère bien au verset de l'Évangile de Matthieu, provient en réalité de l'antienne qui conclut l'office des vêpres de l'Invention de la Croix (le 3 mai) : « *Hoc signum crucis erit in caelo* », et le répons : « *Cum Dominus ad iudicandum venerit* »³⁰. Cette pièce liturgique était également chantée lors de la fête de l'Exaltation de la Croix, le 14 septembre³¹.

²⁷ En 1100, le pape Pascal II fait don d'une relique de la vraie Croix à l'abbaye. Il est possible que la place du signe salvateur dans le tympan soit une référence à la présence de la relique à Conques. Sur cette question, voir E. Garland, « L'art des orfèvres à Conques », *Mémoires de la société archéologique du Midi de la France*, n°60, 2000, pp. 99-100.

²⁸ Au-dessus de la formule, les mots soleil (*sol*), lance (*lancea*), clavi (*clous*), lune (*luna*) ont été inscrits pour désigner les personnifications de l'astre solaire et de celui de la nuit, et les instruments de la passion tenus par les anges porteurs de la croix.

²⁹ « *et tunc parebit signum Filii hominis in caelo et tunc plangent omnes tribus terrae et videbunt Filium hominis venientem in nubibus caeli cum virtute multa et maiestate* » (Mt 24, 30).

³⁰ CIFM, 9. *Aveyron, Lot, Tarn*, éd. R. Favreau, J. Michaud, B. Lepland, Paris, 1984, p. 19 et 24 : « *Hoc signum erit in caelo, alleluia, cum Dominus ad iudicandum venerit, alleluia* ».

³¹ Voir les interprétations d'A.-M. Bouché, « Vox Imaginis : Anomaly and Egnigma in Romanesque Art », dans *The Mind's Eye, Art and Theological Argument in the Middle Ages*, éd. J. F. Hamburger, A.-M. Bouché, Princeton University Press, Princeton, 2006, pp. 306-335, notamment pp. 318-321. Anne-Marie Bouché souligne qu'au cours des deux fêtes, les mots gravés sur la croix étaient répétés six fois, voire plus, au cours des différents offices de la journée, et ce, deux fois par an. Elle apporte aux analyses de Jean-Claude Bonne une interprétation supplémentaire. Selon elle, l'inscription devait éveiller la mémoire du chant qui permettait au fidèle de poursuivre la phrase chantée au-delà de la troncature marquée par la conjonction « *cum* ». D'après la chercheuse en choisissant un texte liturgique plutôt qu'un texte scripturaire, puis en le tronquant de la sorte, le concepteur du tympan a su trouver un moyen économique et efficace de convoquer un vaste ensemble de références qu'il était possible de se rémemorer grâce à la musique. La pièce liturgique en effet « is neither a scriptural quotation, nor a paraphrase of one, but rather a digest, a synthetic statement distilling the theological point of the feast being celebrated, while at the same time evoking, in its choice of language, the much larger body of scriptural texts that provide context and justification for the theology. In the very condensed form, it not only conjures up these

Cette formule composait aussi le verset d'une antienne chantée au moment où le pèlerin était marqué du signe de la croix : « *Adoramus te, Christe, quia hoc signum crucis erit in caelo cum Dominus ad judicandum venerit* »³². Sur le tympan, la juxtaposition du Juge et de la croix anticipait l'expérience que le pèlerin allait vivre à l'intérieur de l'abbatiale ou, plus exactement, le rituel concrétisait d'une autre manière ce qui s'était déjà réalisé sur le parvis. Ainsi, grâce à la *conversio* provoquée par le regard du Christ, le pèlerin franchissait le seuil de l'église déjà marqué du *signum crucis*.

A Conques, la menace du châtement est donc une potentialité, comme l'indique par ailleurs l'étirement singulier du mot *futurum* sous l'antichambre de l'enfer et le bandeau laissé vierge de toute inscription sous le royaume de Satan (**fig. 7**). Si pour chacun, l'histoire reste à écrire, le pèlerin peut par assimilation s'agréger au cortège des élus devant le Christ Juge.

L'image et l'œil-miroir

Le portail orné de ses images constitue un dispositif d'une grande efficacité. Il transforme l'espace devant l'abbatiale – un seuil dilaté – à la fois en un lieu de conversion et en un lieu de projection anticipant autant qu'il donne à voir ce qui se réalise dans le sanctuaire. A ce titre, la scène ménagée dans un écoinçon du tympan, à la droite du Christ, montrant Foy en prière est exemplaire pour notre propos (**fig. 8**). Le cadre ecclésial est solidement campé : quatre arcades en plein cintre et l'autel sur lequel est posé un calice symbolisent l'église. Les *ex-voto*, des chaînes de prisonniers suspendues à la poutre, et la cathèdre figurée sous la deuxième arcade ancrent l'image dans le contexte local : Foy invoque Dieu dans l'abbatiale de Conques.

Les entraves accrochées aux poutres du sanctuaire rappellent, en effet, la « spécialisation » de la sainte qui, selon Bernard d'Angers, intervenait régulièrement dans la délivrance des

sources texts, but it also provides a commentary on them. It is, in the other words, a work of exegesis that connects the liturgical celebration with its underlying meaning, by pointing to and connecting the relevant passages in Scripture » (p. 318). Si le contenu du répons n'est pas exhaustif, il renferme l'essentiel : les signes dans le ciel, la venue du Fils de l'homme, trônant en majesté, la révélation des choses cachées, le Jugement futur. L'analyse d'Anne-Marie Bouché est convaincante en ce qu'elle souligne l'exégèse à l'œuvre derrière l'inscription et le signe de la croix dans l'économie du tympan. En revanche son approche sur la fonction de l'inscription semble plus fragile puisqu'elle repose sur la capacité du fidèle à lire le texte en latin ou à se faire lire le texte pour accéder aux références scripturaires qui conduisent à l'exégèse de la fête célébrée. Sur la raison des inscriptions au premier Moyen Âge, voir V. Debais, *La croisée des signes, L'écriture dans l'image médiévale (800-1200)*, Paris, Le Cerf, 2017.

³² A. Franz, *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, Graz, 1960, t. II, p. 283, cité par CIFM. Anne-Marie Bouché postule que chaque pèlerin de Conques qui avait débuté son voyage par cette cérémonie officielle aurait également « entendu les mots de l'inscription » (« would also have heard the words of the inscription »), *op. cit.*, p. 318.

prisonniers³³. Un autre élément renforce l'inscription dans le contexte local : la cathèdre que Foy semble avoir quittée pour se prosterner en prière, comme une humble servante de l'Eglise. Ce siège se réfère au trône de la majesté³⁴ qui, avec « une indéniable transivité » et une « dramatisation intense », était évoquée au tympan³⁵ (**fig. 9**). La statue reliquaire dépouillée de ses ornements semble en effet s'être levée de son trône afin d'intercéder pour l'âme des pécheurs. L'association cathèdre et table sacrificielle rappelait aussi les aménagements liturgiques du sanctuaire du XIIe siècle, la statue-reliquaire étant placée derrière l'autel majeur. Grâce à « un processus de “condensation” qui s'apparente à celui du rêve, la sculpture du tympan suggère à la fois l'image visible de la majesté et l'image onirique de la femme », la sainte du tympan et la statue-reliquaire ne font qu'une : Foy, l'avocate efficace des hommes auprès du Juge³⁶. Dieu répond en effet favorablement aux suppliques de sa médiatrice comme l'indique la chirophanie sortant des nuées. Or, la main divine effleure la tête de la sainte, allusion à peine voilée à la relique de son crâne conservée dans la statue-reliquaire. Les différentes images de Foy – onirique, vision et statue - finissent par se confondre avec la sainte elle-même.

L'action figurée dans l'écoinçon se décline à tous les temps. Il s'agissait pour le commanditaire des images d'insister sur le rôle de la sainte, intercesseur au quotidien, dans les temps passés et présents mais aussi à venir. La prière de Bernard d'Angers lorsqu'il se trouve pour la première fois en présence de la statue-reliquaire est, de ce point de vue, particulièrement éloquente : « *Sainte Foy, toi dont les vestiges corporels reposent sous cette apparence, aide-moi au jour du Jugement* »³⁷. Si l'image de Foy dans son abbatale se suffit à elle-même, elle est inscrite dans l'événement relaté par le tympan, le Jugement dernier, auquel elle participe.

La séparation entre élus et damnés a commencé tandis que les morts sortent encore de leur tombeau. Sous les pieds du Juge, sur le même registre que Foy en prière, ont été représentées

³³ Bernard d'Angers, *Liber miraculorum sancte Fidis*, texte édité par A. Bouillet, Paris, 1897, I, 31, p. 77 : « Ce genre de miracles se produit avec une fréquence si prodigieuse que l'amas énorme des entraves de fer encombrait le monastère. Les supérieurs des moines firent forger cette immense quantité de fer et l'employèrent à la confection d'un grand nombre de portes (...) Presque toutes les issues, tous les passages, à travers une basilique si pleine d'angles saillants, sont fermés par des portes, dont les entraves ou chaînes mentionnées plus haut ont fourni la matière. A vrai dire, ce qui paraît plus admirable que tout l'édifice de la basilique, sans parler du trésor, fait d'abondance d'or, d'argent, d'étoffes et de grandes variétés de pierres précieuses, c'est la grande quantité des entraves qui pendent au plafond ».

³⁴ Des colombes en or ornaient au XII^e siècle les accoudoirs du trône, et non des globes comme il est figuré sur le tympan.

³⁵ J.-Cl. Bonne, *op. cit.*, p. 250.

³⁶ J.-Cl. Schmitt, « Rituels de l'image et récits de vision », dans *Testo e immagine nell'Alto Medioevo*, Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XLI, Spolète, 1994, I, p. 452.

³⁷ *Liber Miraculorum*, I, 13.

les scènes de l'ouverture des tombeaux et de la pesée des âmes. La juxtaposition de ces images sur un même registre en dit long sur la puissance attribuée à la sainte lors du Jugement dernier. Ses prières peuvent influencer ou adoucir le jugement sévère du Sauveur à la fin des temps. Grâce à ses supplications, Foy peut faire fléchir le bras gauche du Christ dont le jugement semble pourtant inexorable et ainsi faire pencher la balance du bon côté, et ce malgré la rouerie du diable³⁸. Outre l'emplacement signifiant des différentes scènes, les entraves suspendues aux poutres du sanctuaire sont une métaphore qui, dans le *Liber miraculorum*, permet d'illustrer les liens qui rattachent les pécheurs à Satan³⁹. Par ses prières, Foy libère les fidèles des chaînes du mal. Si les délivrances hagiographiques sont inspirées du récit néotestamentaire, la première des libérations métaphoriques est celle du Christ qui a triomphé de la mort en brisant les liens qui le retenaient dans les ténèbres. Les chaînes qui lient le pécheur au mal sont une image paulinienne : « *Mais j'aperçois une autre loi dans mes membres qui lutte contre la loi de ma raison et m'enchaîne à la loi du péché qui est dans mes membres.* » (Rm, VII, 23).

Si la sainte participe à l'action judiciaire des fins dernières, elle est pourtant uniquement figurée dans le temps des hommes et non avec la procession d'élus qui se présente devant le Juge dans le temps divin. Elle est l'intercesseur des pécheurs ici-bas et maintenant alors qu'à la tête des élus, la Vierge dont elle partage l'apparence est la médiatrice des hommes, de l'Eglise universelle, auprès du Christ à la fin des Temps⁴⁰.

Ce choix s'explique car la petite scène de l'écoinçon devait faire écho à ce que les pèlerins venaient chercher en se rendant à Conques. Il s'agit là encore d'une image anticipant l'expérience que les fidèles allaient vivre en approchant la statue-reliquaire ; une sainte puissamment efficace dont la majesté pouvait s'animer ainsi qu'il l'était montré sur le tympan.

Ce célèbre reliquaire, daté de la fin du VIII^e siècle et remanié à la fin du X^e siècle, a fait couler beaucoup d'encre. Les modifications des années 980 lui ont donné son apparence actuelle :

³⁸ Ses mains jointes immenses orientées vers le Juge Suprême montrent bien que c'est l'intercession de la sainte qui est le sujet central de l'image.

³⁹ *Liber Miraculorum*, IV, 24.

⁴⁰ Jean-Claude Bonne a constaté une ressemblance physique entre Foy et la Vierge qui permet d'établir une liaison entre les deux : « Entre toutes les figures sacrées dont elle (Foy) a le vêtement abondant mais plus modeste, c'est avec la Vierge que sainte Foy partage le plus grand nombre de traits : robe à larges manches, manteau, voile avec les mêmes plis repassés, mains jointes. Elles sont en outre les deux figures humaines les plus proches du Roi-Juge (ou de sa manifestation locale). Il résulte de ces assimilations que la sainte de Conques est bien « sur terre », pour ses ouailles et ses pèlerins, la médiatrice privilégiée que la Vierge est, à un niveau éminent, pour l'église universelle », *op. cit.*, p. 248.

l'âme de bois d'if de la statue déjà recouverte de feuilles d'or a été enrichie de bandes d'or filigranées, rehaussées d'intailles, de camées et de cabochons. A cette même période, la statue a également été dotée du trône aujourd'hui conservé. Afin d'historiciser le reliquaire et son contenu, la tête de la majesté est un remploi tardo-antique⁴¹.

La majorité des spécialistes ayant étudié la majesté a souligné avec des formules différentes la fascination exercée par son regard ou son pouvoir captivant. Le rendu particulier des yeux de Foy est dû à la technique tardo-antique employée pour le réaliser. Les yeux singuliers de la majesté exécutés concomitamment au visage sont en effet constitués d'une pupille de forme semi-sphérique, en pâte de verre translucide bleu foncé. La cornée est formée de deux plaques de verre blanc mat posé à froid et taillé à la pince⁴². En raison de la technique utilisée pour les réaliser, ces yeux contrastent nettement avec l'impassible face de la statue de Foy. Ils possèdent en effet un éclat qui confère au regard une certaine acuité. Selon Beate Fricke, l'aspect de ces yeux bleus donne l'impression qu'il s'agit véritablement de ceux de la sainte, corporellement présente dans le reliquaire, dont le visage serait dissimulé derrière le masque en or travaillé au repoussé⁴³. Reposant sur l'écart, cette tension produisait l'animation du regard de la statue et permettait de signifier avec force la présence du saint par l'intermédiaire de ses reliques. Ainsi le pèlerin en plongeant son regard dans les yeux largement ouverts de la majesté pouvait espérer contempler le visage de Foy en dépassant la barrière constituée par la face dorée⁴⁴. En allant au-delà de l'image, la relation pouvait alors se prolonger dans la vision onirique, promesse du miracle⁴⁵.

La flamme vacillante des cierges qui éclairaient la statue renforçait sans aucun doute l'illusion recherchée⁴⁶.

⁴¹ Voir aussi les propositions d'I. Foletti, « Dancing with Sainte Foy, Movement and the Iconic Presence », *Convivium*, VI/1, 2019, pp. 11-15.

⁴² Voir à ce propos J. Taralon, « Sainte Foy de Conques », *Bulletin Monumental*, t. 155, 1997, p. 27.

⁴³ B. Fricke, *Fallen idols, risen saints: Sainte Foy of Conques and the revival of monumental sculpture in medieval art*, Turnhout, 2015, p. 172. Sur ce point, Beate Fricke propose des interprétations stimulantes que nous ne reprendrons pas ici. Voir également à ce propos, B. Fricke, « Visages démasqués, Un nouveau type de reliquaire chez les Anjou », dans *Le portrait individuel. Réflexions autour d'une forme de représentation, XIII^e-XV^e siècles*, sous la direction de Dominic Olariu, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main [et al.], Lang, 2009, pp. 35-63.

⁴⁴ B. Fricke, *Fallen idols, risen saints, op. cit.*, p. 152.

⁴⁵ J.-Cl. Schmitt, « La légitimation des nouvelles images autour de l'an Mil », dans *Le corps des images, Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, Collection « Le temps des images », 2002, p. 189.

⁴⁶ Voir sur ce point, B. Pentcheva, « Glittering Eyes : Animation in the Byzantine Eikon and the Western Imago », *Codex Aquilarensis*, 32, 2016, p. 209-226 ; sur la Majesté de sainte Foy en particulier, voir I. Foletti, *op. cit.*, pp. 11-15

A ces explications, il conviendrait d'ajouter un préalable qui permet de penser à nouveaux frais le regard des majestés. Si les pèlerins étaient mus par le désir de voir ces statues reliquaires, ils souhaitaient surtout être vus par elles⁴⁷.

A ce titre, la description de la statue de Géraud d'Aurillac par Bernard d'Angers est saisissante : « Dès que j'ai regardé, placée au-dessus de l'autel, la statue de saint Géraud, remarquable par son or le plus pur et ses pierres des plus précieuses, et ainsi façonnée d'une manière si expressive afin d'avoir un visage aux traits de la figure humaine de sorte que, pour la plupart des paysans, elle semble voir avec un regard pénétrant ceux qui la voient et par son regard qui renvoie un éclat, s'intéresser parfois avec plus de bonté aux vœux de ceux qui prient »⁴⁸. Bernard d'Angers choisit à dessein des mots pour évoquer les yeux de la majesté qui réfléchissent le regard de ceux qui la contemplent. L'écolâtre reprend ici le thème de l'œil-miroir que nous avons déjà mentionné sans le nommer. Le rayon visuel induit une réciprocité entre voyant et vu : comme la vision découle du rayonnement de l'œil, alors tous les corps brûlants - les corps célestes – qui rayonnent de lumière sont doués de la faculté de voir. Les miroirs, émettant des rayons, compris comme un souffle ou une effluence voient. Or les yeux sont aussi assimilés à des miroirs actifs. La pupille en particulier est un miroir où, selon Platon, l'œil se connaît lui-même en regardant l'œil de l'autre, comme l'âme se connaît elle-même en observant celle de l'autre⁴⁹. Les deux pupilles se ressemblent en effet en tant qu'elles sont des capacités actives, et en tant qu'elles sont également la meilleure partie de l'œil, qui incarne sa vertu (133a7, b4). Cette capacité active de savoir est également semblable au divin. Par conséquent, la connaissance de soi consiste dans la connaissance de cet élément commun⁵⁰. Si l'on ne peut réduire la démonstration de Socrate à la seule réciprocité, force est de constater que dans la description de Bernard d'Angers, les yeux du saint sont en réciprocité avec ceux du fidèle comme une image dans le miroir, mais une image qui se conformerait à la nature de l'âme de celui qui la regarde. En fonction de celui dont le regard se réfracte dans ses yeux, Géraud se montre plus ou moins réceptif à la prière qui lui est adressée.

⁴⁷ J.-Cl. Schmitt, « La légitimation des nouvelles images », *Op. cit.*, p. 189.

⁴⁸ Liber miraculorum sancte Fidis, I, 13, p. 47 : « *Cum primitus sancti Geraldii statuam super altare positam perspexerim, auro purissimo ac lapidibus preciosissimis insignem et ita ad humane figure vultum expresse elligiatam, ut plerisque rusticis videntes se perspicati intuitu videatur videre, oculisque reverberantibus precantum votis aliquando placidius favere* ».

⁴⁹ Platon, *Premier Alcibiade. Sur la nature de l'homme*, édités par Ch. Marboeuf et J.-F. Pradeau, Paris, Flammarion, 1999, p. 30-46.

⁵⁰ Sur ces questions, voir Ch. Gill, « La connaissance de soi dans l'*Alcibiade* de Platon », *Etudes platoniciennes*, 4, 2007, pp. 153-162.

A Conques, au début du XIIe siècle, le tympan a été conçu comme un seuil qui permet au pèlerin d'être symboliquement agrégé au cortège des élus. Lavé de ses péchés par le Juge, marqué du signe de la croix, il pénètre dans l'abbatiale pour se présenter devant la majesté de la sainte qu'il avait vue, en avocate des hommes, animée au-dessus de la porte de l'église. Alors que le Christ du tympan baisse les yeux sur le fidèle qui se tient devant le portail, la position de la tête de la statue, légèrement en retrait par rapport à l'axe du cou, oriente son regard vers le ciel. Associé à la face hiératique de la majesté, le regard possède une autorité certaine⁵¹. Cette apparence est d'ailleurs qualifiée de « terrifiante » par Bernard, lorsqu'il rapporte que la sainte, pour contraindre un homme à lui remettre l'or qu'il avait dissimulé, lui était apparue sous la forme de la majesté⁵². Nous pourrions nous demander si ce n'est pas en réalité le regard qui est, ici, terrible puisqu'il observe l'âme de celui qui le contemple, il la sonde et l'oblige à se voir telle qu'elle est. Terrible pour les pécheurs mais médiatrice auprès du Juge pour les repentis, la sainte en son reliquaire « voit » les pèlerins, marqués de la croix, qui se présentent devant elle. Le regard de la majesté est bien ici le lieu d'interaction entre l'invisible et le visible.

⁵¹ M. Späth, « Die Blicke der Heiligen – Heiligkeit des Blicks? Zur Darstellung der Augen von hochmittelalterlichen Kopfreliquiaren », dans *Sehen und Sakralität in der Vormoderne*, sous la direction de D. Ganz et Th. Lentjes, Berlin, Reimer, 2011 (Kultbild, 4), p. 220-239.

⁵² Liber miraculorum sancte Fidis, I, XXV, éd. A. Bouillet, Paris, 1897, p. 65 : *Huic per visum sancta Fides, non in puella quidem sed preter solitum in sacre imaginis specie, visa fuit apparere, aurumque districtius a dissimulante exigens, ac si commota recedere. Deinde secunda nocte et terribiliter eodem modo apparere et minaciter item recedere, accepta tamen sponsione ab eo auri in crastinum reddendi*. Sur l'interprétation de ces miracles, voir Amy G. Remensnyder, « Un problème de cultures ou de culture? La statue-reliquaire et les *joca* de sainte Foy de Conques dans le Liber miraculorum de Bernard d'Angers », *Cahiers de civilisation médiévale*, 33/132, 1990, p. 369.

