

L'image au lieu de la liturgie : le décor du pupitre de l'évangile de l'ambon d'Aiello dans la cathédrale de Salerne (Campanie, dernier quart du XIIe siècle) et ses principales variantes

Laurence Aventin

Résumé

L'ambon d'Aiello de la cathédrale de Salerne, construit entre 1180 et 1193-1194, ne comporte pas de cycle narratif, mais propose un répertoire iconographique limité à quelques thèmes. Ainsi, le groupe sculpté formé de l'aigle et de l'homme au serpent constitue la création iconographique la plus surprenante de la production campanienne de cette période. Sa popularité et la place insigne qu'on lui réserve permettent de mesurer l'importance fondamentale attribuée la liturgie de la parole, mais aussi la mise en valeur du caractère sacré de l'écriture et de la prédication évangélique. Promis à une très vaste fortune, ce thème exaltant la puissance et la vertu salvatrice de la parole de Dieu témoigne de la vitalité de l'intention didactique et de l'importance que l'on accorde à la pastorale.

Citer ce document / Cite this document :

Aventin Laurence. L'image au lieu de la liturgie : le décor du pupitre de l'évangile de l'ambon d'Aiello dans la cathédrale de Salerne (Campanie, dernier quart du XIIe siècle) et ses principales variantes. In: Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, tome 117, n°1. 2005. pp. 323-352;

https://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9883_2005_num_117_1_10931

Fichier pdf généré le 26/05/2018

LAURENCE AVENTIN

L'IMAGE AU LIEU DE LA LITURGIE

LE DÉCOR DU PUPITRE DE L'ÉVANGILE DE L'AMBON D'AIELLO
DANS LA CATHÉDRALE DE SALERNE (CAMPANIE, DERNIER QUART
DU XII^e SIÈCLE) ET SES PRINCIPALES VARIANTES *

L'ambon d'Aiello dans le dispositif liturgique de la cathédrale de Salerne

La construction d'ambons, dans les principales cathédrales campaniennes, témoigne d'une activité pastorale particulièrement dynamique de ces évêchés. Au cours du XII^e siècle, la cathédrale d'Alfan I s'enrichit de plusieurs aménagements intérieurs notables¹. La munificence de l'archevêque Romuald II Guarna (1153-1181) et celle de Nicolas d'Aiello (1182-1221) qui lui succéda à la tête de la cathédrale, et les libéralités d'un riche et puissant commanditaire privé – Matthieu d'Aiello (mort en 1193), père de Nicolas d'Aiello – permirent de doter la cathédrale d'un somptueux mobilier liturgique². Des sculpteurs et des mosaïstes eurent alors la charge de

* Qu'il me soit ici permis d'exprimer mes remerciements aux Professeurs Valentino Pace (Université d'Udine) et François Boespflug (Université de Strasbourg) pour l'attention et les conseils qu'ils m'ont apportés pour la réalisation de cet article.

¹ Sur ces différentes campagnes de décoration qui se déroulent sous l'épiscopat de Romuald I Guarna (1121-1136) et de son successeur, l'archevêque Guillaume de Ravenne (1137-1152), voir M. De Angelis, *Nuova Guida del Duomo di Salerno*, Salerne, 1937, p. 37-77; A. Carucci, *I Mosaici salernitani nella storia e nell'arte*, Cava dei Tirreni, 1983, p. 133-156; A. Braca, *Il Duomo di Salerno. Architettura e culture artistiche del Medioevo e dell'Età moderna*, Salerne, 2003.

² La bibliographie concernant ce mobilier est importante. Rappelons les ouvrages de L. Cochetti Pratesi, *In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale nell'Italia meridionale III*, dans *Commentari*, 1970, p. 255-290; F. Aceto, *I pulpiti di Salerno e la scultura romanica della costiera di Amalfi*, dans *Napoli nobilissima*, 1979, p. 169-194; M. D'Onofrio et V. Pace, *Campanie romane*, La Pierre-qui-Vire, 1981 (*Collection la nuit des temps, Zodiaque*), p. 269-281 (2^e éd. it. avec bibl. mise à jour, *La Campania*, 4, Milan, 1997); A. Carucci, *I Mosaici salernitani...* cité n. 1, p. 133-156; D. Glass, *Romanesque sculpture in Campania. Patrons, programs, and style*, Pennsylvanie, 1991; F. Gandolfo, *La scultura normanno-sveva in Campania. Botteghe e modelli*, Rome-Bari, 1999, p. 48-60; A. Braca, *Il Duomo di Salerno...*

construire et d'orner la nouvelle porte d'entrée de la *schola cantorum*, un premier ambon situé aujourd'hui sur le côté nord de la nef, puis un peu plus tard, un second ambon, beaucoup plus monumental, placé sur le côté sud et doté d'un haut candélabre pour le cierge pascal³. Ces travaux imputables à plusieurs donateurs furent réalisés dans une même période chronologique. La datation de ces ouvrages, qui sont assez homogènes d'un point de vue stylistique (et qui appartiennent au même milieu artistique), nous est fournie essentiellement par deux indices. D'une part, le petit ambon du côté nord comporte une inscription avec le nom de son commanditaire, l'archevêque Romuald II Guarna⁴. D'autre part, un arc brisé orné de mosaïques qui surmontait autrefois l'entrée de la *schola cantorum* porte également une inscription nous indiquant le nom du donateur, le vice-chancelier Matthieu d'Aiello et une date incomplète puisque, à la suite d'une cassure, le dernier chiffre en caractère romain manque⁵. À la fin du

cité n. 1; D. Glass, *The pulpits in the Cathedral at Salerno*, in P. Delogu et P. Peduto (dir.), *Salerno nel XII secolo. Istituzioni, società, cultura. Atti del convegno internazionale*, Salerne, 2004, p. 213-237.

³ En raison de la destruction du chœur inférieur au XVI^e siècle et des restaurations subséquentes des XVII^e et XVIII^e siècles qui altérèrent profondément la structure originelle de l'édifice, il est assez difficile de reconstituer avec exactitude l'aménagement primitif du chœur et du mobilier. La clôture de chœur monumentale, aujourd'hui mutilée, fut reconstruite arbitrairement au début du XVIII^e siècle (entre 1723 et 1729). Elle se compose de deux petites portions de mur auxquelles se raccordent, respectivement au nord et au sud, les ambons par le biais de petites passerelles. Les ambons ont également été touchés par les remaniements et les restaurations successifs de telle sorte que leur mode de rattachement à la clôture de chœur reste aujourd'hui problématique. À ce sujet, voir A. Braca, *Il Duomo di Salerno...* cité n. 1, p. 151-184.

⁴ Tel qu'il se présente aujourd'hui, l'ambon est une reconstruction assez libre réalisée au début du XVIII^e siècle, vers 1729. On modifia la disposition originelle des panneaux décoratifs de la plate-forme – la composition actuelle ne reflète que très imparfaitement celle d'origine – et on changea son emplacement. Formée par des lettres d'émail, l'inscription nous indiquant le nom du donateur, l'archevêque Romuald II Guarna, doit être lue de la façon suivante : *ROMUALDUS SECUNDUS SALERNITANUS ARCHIEPISCOPUS PRECEPIT FIERI HOC OPUS*. Les deux bandeaux supérieurs qui portent cette inscription ont été replacés maladroitement dans la composition moderne de l'ambon; l'un est sur la face ouest, l'autre est placé sur le passage reliant l'ambon à la barrière de chœur (côté est).

⁵ *ANNO DOMINICE INCARNATIONIS XCLXX(? : V ou X) INDICTIONE XIV TEMPORE MAGNIFICENTISSIMI DOMINI WILELMI GLORIOSISSIMI REGIS SICILIAE DUCATUS APULIE PRINCIPATUS CAPUE / MATHEUS ILLUSTRIS VICE CANCELLARIUS EIUSDEM DOMINI REGIS MAGNUS CIVIS SALERNI FECIT HOC OPUS FIERI AD HONOREM DEI ET APOSTOLI MATTHEI* (L'année – 1175 ou 1180 –

XVI^e siècle, cependant, G. Mosca rapporte avoir lu la date de 1180⁶. Cette date a l'avantage de correspondre au comput avec l'indiction XIV mentionnée dans l'inscription – et qui tombe cette année -là⁷. Ces deux éléments de datation ainsi que les analogies stylistiques de ces ensembles – ambons et candélabre – ont permis à la critique de situer leur réalisation dans le dernier quart du XII^e siècle.

Malgré les études récentes, le dispositif cultuel de la cathédrale de Salerne qui compte deux ambons reste problématique. Pourquoi avoir doté la cathédrale de deux ambons? Quelles sont les raisons qui ont motivé ce dispositif liturgique? Il convient de revenir sur ce choix et de préciser, d'ores et déjà, la fonction liturgique de l'ambon dans la célébration de l'Eucharistie (la Messe)⁸. Héritier du bēma de la synagogue, l'ambon est le lieu de «l'enseignement» de la Parole de Dieu⁹. Comme tous les *ornamenta* privilégiés de l'office et, au même titre que l'autel, le ciborium ou le candélabre pascal, il porte les signes «des divins mystères»¹⁰. Image de la montagne sainte¹¹ ou de la montagne des vertus¹², mais aussi signe de la pierre roulée du tombeau sur laquelle l'ange annonça au monde la Résurrection du

de l'Incarnation du Seigneur, indiction XIV, à l'époque du très magnifique Seigneur Guillaume II, très glorieux roi de Sicile, duc d'Apulie, prince de Capoue, Matthieu, illustre vice-chancelier de ce même Seigneur Roi, grand citoyen de Salerne, fit faire cet ouvrage en l'honneur de Dieu et de l'apôtre Matthieu», cf. A. Capone, *Il Duomo di Salerno*, I, Salerne, 1927, p. 83-84). La porte surmontée de l'arc fut détruite lors de la transformation du chœur au début du XVIII^e siècle. L'arc est aujourd'hui muré dans le mur sud du transept. Cf. A. Braca, *Il Duomo di Salerno...* cité n. 1, p. 155-158.

⁶ G. Mosca, *De ecclesiae salernitanae episcopis et archiepiscopis*, éd. A. Capone, Subiaco, 1930 (édition originale, Naples, 1594), p. 36.

⁷ À ce propos voir V. Pace in *Campanie romane...* cité n. 2, p. 278; F. Aceto, *Sui mosaici della Cattedrale di Salerno*, dans *Rassegna Storica Salernitana*, 1984, p. 98-99.

⁸ Au sens strict, l'ambon est le lieu des proclamations liturgiques. C'est une tribune destinée à la récitation du texte sacré et des chants durant la messe ou durant l'office divin – les Matines et les Vêpres – des jours de fête.

⁹ L. Bouyer, *Architecture et liturgie*, Paris, 1967, p. 15-26.

¹⁰ Guillaume Durand, *Rationale Divinorum Officiorum*, éd. A. Davril et T. M. Thibodeau, Turnhout, 1995 (CCSL, 140), I, p. 3 : *Quecumque in ecclesiasticis officiis rebus ac ornamentis consistunt, divinis plena sunt signis atque misteriis; Ibidem*, IV, I, 12. Dans la description des trésors l'ambon était appelé, comme l'autel, le ciborium, le chancel, *ornamentum* par opposition au *ministerium* qui s'appliquait aux objets du culte, cf. L. Grodecki, F. Mutherick, J. Taralon et F. Wormald, *Le Siècle de l'An Mil*, Paris, 1973.

¹¹ Sicard de Crémone, *Mitrale*, P.L. CCXIII, col. 106 B : *Praedicans praeceptum Domini constitutus est in monte sancto ejus*.

¹² Rupert de Deutz, *De Divinis Officiis*, éd. H. Haacke, Turnhout, 1967 (CCSL, 7), I, 36, p. 29-30.

Christ¹³ et, par métonymie, signe permanent de la parole proclamée dans l'édifice sacré, cet *excellentior locus*¹⁴ représente ainsi le lieu du Verbe, présent au sein de la communauté des fidèles : *Verba quae ego locutus sum vobis, spiritus et vita sunt* (Jn. 6, 63). Pour cette raison, sans doute, les textes des liturgistes médiévaux ne jugent important de le mentionner avec quelques détails que lorsqu'il s'agit de rappeler son utilisation pour la proclamation de l'Évangile¹⁵ qui, par excellence, prépare et conduit à la liturgie eucharistique¹⁶.

La présence dans une église de deux ambons contemporains, et donc prévus dès l'origine pour constituer un ensemble cohérent et unitaire, avec, on le suppose, des fonctions liturgiques différenciées est un fait exceptionnel. À Rome un tel dispositif ne semble pas avoir eu cours avant le début du XII^e siècle, peut-être vers 1100, comme le propose Sible de Blaauw¹⁷. Les documents textuels ignorent totalement cette solution. Encore en 1071, la nouvelle église abbatiale du Mont-Cassin (liée à Rome) ne fait état que d'un seul ambon pour les lectures¹⁸. À Rome, c'est la volonté de souligner la prééminence de l'Évangile sur les autres textes¹⁹ qui aboutira à la construc-

¹³ Saint Germain de Constantinople, *Historia ecclesiastica*, P. G. XCVIII, col. 380-390 cité par C. Valenziano, *Ambone e Candelabro. Iconografia e iconologia*, dans *Gli spazi della celebrazione rituale*, Milan, 1984, p. 163-220 : p. 163. Pour une réflexion sur la fonction liturgique de l'ambon, nous renvoyons dans le même ouvrage aux articles suivants : I. Scicolone, *La proclamazione nella sacra scrittura nella liturgia*, p. 153-161 et A. Nocent, *Saggio di sintesi*, p. 310-322.

¹⁴ Amalaire, *De Ecclesiasticis Officiis*, P.L. CV, col. 1126 c.

¹⁵ Le grand appareil qui s'est développé autour de la lecture de l'Évangile a fortement contribué à valoriser le rôle et la fonction de l'ambon durant la messe. C'est du moins ce qu'il ressort des commentaires liturgiques des auteurs latins depuis Amalaire de Metz. En effet, les quelques informations qu'il est possible de réunir sur l'ambon se rapportent toutes à cette cérémonie, comme ceci apparaît clairement au XII^e siècle dans les commentaires sur l'office d'Honorius d'Autun (*Gemma Animae*, P.L. CLXXII, col. 551) et, au XIII^e siècle, dans ceux de Sicard de Crémone (*Mitrale*, P.L. CCXIII, col. 106-108) et d'Innocent III (*De Sacro Altaris Mysterio*, 47, *De proeminentia Evangelii*, P.L. CCXVII, col. 826).

¹⁶ Le Christ se donne sous les espèces de sa parole comme il se donne sous les accidents du pain et du vin.

¹⁷ S. de Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella roma tardoantica e medievale*, II, Cité du Vatican, 1994, p. 89-90.

¹⁸ Léon d'Ostie, *Chronicon Casinense*, III, 32, P.L. CLXXIII, col. 758 A : *Fecit quoque et pulpitem ligneum ad legendum sive cantandum longe priori praestantius et eminentius, in ascensu scilicet graduum sex, idque diversis colorum fucis et auri petalis de pulchro pulcherrimum reddidit*. Sur le Mont-Cassin, voir L. Speciale, *Montecassino, il classicismo e l'arte nella riforma*, dans *Desiderio di Montecassino e l'arte nella Riforma gregoriana*, Mont-Cassin, 1997, p. 107-146.

¹⁹ Innocent III, *De Sacro Altaris Mysterio*, P.L. CCXVII, col. 47, col. 826.

tion de deux ambons distincts, traduisant ainsi dans le mobilier la hiérarchie entre Évangile et Épître que déjà clairement exprimait le cérémonial²⁰. Une semblable exigence liturgique a-t-elle également présidé à l'érection des deux ambons de Salerne? Il est permis d'en douter²¹. Plusieurs facteurs nous autorisent à penser que le projet initial de l'archevêque Romuald II Guarna (1153-1181) ne comprenait pas la construction de deux ambons aux fonctions différenciées. En effet, bien que le décor sculpté de l'ambon de Guarna soit aujourd'hui incomplet, il est possible d'affirmer que ce meuble a été conçu dans le but de servir à la lecture de l'Évangile et de l'épître²². C'est du moins ce qui ressort de la présence conjointe des prophètes et des évangélistes dans le décor de l'ambon. Il serait en outre assez surprenant qu'un ambon destiné tout spécialement à la lecture de l'Épître puisse posséder un décor si riche et si complexe et il serait tout aussi inconcevable que l'archevêque, dans son désir de *renovatio*, ait d'abord commandité la

²⁰ S. de Blaauw, *Cultus et Decor...* cit., p. 90. Notons aussi que de très nombreux textes insistent sur la différenciation des lectures et préconisent la lecture de l'Évangile depuis un pupitre «spécial» (le pupitre placé au sommet de l'ambon) : Pseudo-Hugues de Saint-Victor, *Speculum Ecclesiae*, P.L. CLXXVII, col. 361 : *In altiori gradu legitur Evangelium quam Epistola, quia doctrina Christi longe excellit doctrinam apostolorum*. Cf. Sicard de Crémone, *Mitræ*, P.L. CCXIII, col. 108 : *In hoc autem quod evangelium in altiori gradu legitur quam epistola, innuitur quod apostolica dignior est legali doctrina et evangelica excellentior apostolica*; Honorius d'Autun, *Gemma Animæ*, 18, *De Figura alia*, P.L. CLXXII, col. 550 A-B : *Praeconatur Evangelium in altiori loco quam Epistola legitur, quia Christi praedicatio dignior quam Joannis cognoscitur. Subdiaconus tamen un eodem pulpito, quo et diaconus legit; quia omnis populus Joannem Christum esse putavit*; Innocent III, *De Sacro Altaris Mysterio*, 29, *De epistola quae praemittitur evangelio*, P.L. CCXVII, col. 816.

²¹ Les cathédrales de Salerne et de Ravello possèdent encore *in situ* deux ambons, mais dans la plupart des églises campaniennes, ce sont des fragments sculptés multiples qui attestent l'existence de deux ambons. Ces meubles ne semblent jamais avoir appartenu à un projet unique (Sessa Aurunca, Caserta Vecchia, Amalfi). Le cas de Ravello est édifiant à ce propos.

²² Dans le dispositif romain, tel qu'on peut le voir à San Clemente, S. Maria in Cosmedin et à S. Lorenzo fuori le mura, malgré les restaurations et les reconstructions, l'ambon à double accès, le plus orné, le plus haut, était destiné à la proclamation de l'évangile, l'autre d'une forme plus rudimentaire et fonctionnelle, sans décor, servait à l'épître. Sur ce second ambon, le pupitre destiné à porter le livre pour la lecture de l'Épître était tourné, selon l'usage, vers le sanctuaire. – Cette différenciation entre Évangile et Épître est aussi présente dans l'illustration des livres de lecture. Comme le note É. Palazzo (*Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge*, Paris, 1993, p. 123), les épistoliers, à quelques exceptions près, n'ont jamais fait l'objet d'une décoration importante pendant le Moyen Âge, contrairement aux livres d'Évangiles et des évangélistes.

réalisation de l'ambon de l'épître et non celle de l'ambon principal destiné à l'Évangile²³.

Il apparaît alors plus probable que le second ambon (pl. Ia), beaucoup plus grand, destiné également à la lecture de l'Évangile – comme l'atteste le pupitre en forme d'aigle – a été commandité par Nicolas d'Aiello (1182-1222)²⁴, pour des raisons qu'il est difficile de préciser, mais où paraissent se mêler des motivations politiques – affirmation de l'autorité du commanditaire²⁵ – et peut-être aussi liturgiques, répondant à de nouvelles exigences en matière de pratiques cultuelles et à propos desquelles nous n'avons aucun témoignage textuel. On peut ainsi se demander si la nouvelle ampleur accordée à l'ambon, situé dans l'espace laïque, ne fut pas motivée par l'importance nouvelle accordée aux chants de l'avant-messe, plus développés que ceux de la messe proprement dite. Cependant l'existence à Salerne d'une *schola cantorum* nous permet difficilement de concevoir l'ambon comme la place du *chorus* dont le rôle s'accrut aux cours des XII^e-XIII^e siècles, à mesure que les chants de l'Ordinaire reçurent plus d'éclat²⁶. Par ses dimensions et sa forme, qui l'apparentent à l'ambon de plan rectangulaire de la chapelle Palatine de Palerme (vers 1150)²⁷, le nouvel ambon, situé sur le côté sud, était cependant parfaitement adapté aux développements importants et somptueux qu'occasionnaient les grandes cérémonies des jours de fête et, en particulier, celles du temps pascal, si populaires en

²³ A. Braca (*Il Duomo di Salerno...* cité n. 1, p. 160-162) a récemment émis l'hypothèse que l'ambon de Guarna pouvait substituer un ambon plus ancien, peut-être construit en bois comme au Mont-Cassin.

²⁴ Nos considérations sur le dispositif liturgique montrent que cet ambon a été conçu et réalisé quelques années après le petit ambon de Romuald II (mort en 1181). Ce pourrait être entre 1182 et 1193 (la date de la mort de Matthieu d'Aiello) / 1194 (date de l'exil de Nicolas d'Aiello qui, pour avoir soutenu la candidature de Tancrede, sera fait prisonnier par l'empereur Henri VI et ne recouvrera ses fonctions qu'en 1205), cf. A. Capone, *Il Duomo di Salerno...* cité n. 5, I, p. 87-90 et II, p. 59-60; D. Glass, *Romanesque sculpture...* cité n. 2, p. 66-67; A. Braca, *Il Duomo di Salerno...* cité n. 2, p. 174.

²⁵ Le rôle éminent de l'ambon dans le déroulement de la liturgie en fait un meuble important dont la construction a pu constituer un « enjeu » politique. Les commanditaires ecclésiastiques ou laïques qui ont financé ce mobilier y trouvaient sans doute un bon moyen de se valoriser eux-mêmes et d'affirmer leur pouvoir. Sur la fonction de l'ambon comme lieu de représentation du pouvoir politique, cf. M. Seidel, *Il pulpito come palcoscenico. Sulla funzione dei pulpiti di Nicola e Giovanni Pisano*, dans *Arte Italiana nel Medioevo e nel Rinascimento, II Architettura e Scultura*, Firenze, 2000, p. 127-132.

²⁶ J.-A. Jungmann, *Missarum Sollemnia. Explication génétique de la messe romaine*, I, Paris, 1950-1958, p. 163-164.

²⁷ L. Cochetti Pratesi, *In margine ad alcuni recenti studi...* cité n. 2, p. 265-266.

Italie méridionale. L'attention que l'on a portée aux cérémonies du Samedi saint est ici documentée par la présence du candélabre pascal²⁸, et d'une vasque baptismale, aujourd'hui conservée dans l'atrium de la cathédrale mais qui, à la fin du XII^e siècle, devait se trouver dans la nef²⁹.

Doté sur les faces est et nord d'un pupitre fixe soutenu par des groupes sculptés³⁰, l'ambon d'Aiello repose par l'intermédiaire d'architraves sur douze colonnes en granit. Le parapet est composé de grandes plaques carrées à incrustations de marbres polychromes³¹. De petits «pommeaux» (ornements en forme de bulbe) placés aux angles et sur les faces surmontent la plate-forme. On accède aujourd'hui à l'ambon par l'intermédiaire d'un escalier placé au revers de la clôture de chœur et d'une petite passerelle située en retour d'équerre. Si l'ambon d'Aiello fut sans doute celui le moins touché par les remaniements du XVIII^e siècle, il faut convenir avec A. Braca que le mode actuel de rattachement de cet ambon à la clôture de chœur ne correspond pas au dispositif originel qui pouvait aussi admettre un accès *extra chorum*³².

Le pupitre de l'Évangile de l'ambon d'Aiello

S'il fait l'économie du décor figuré pour les autres parties de l'ambon, le créateur de ce meuble choisit pour l'ornementation du pupitre fixe affecté à la lecture de l'Évangile, situé sur le côté nord de l'ambon, près du

²⁸ Dans de nombreuses églises en Italie centrale et méridionale – Latium, Abruzzes et Campanie – un candélabre monumental est conservé auprès de l'ambon. Pour de nombreux exemples se reporter à H. Torp, *Monumentum Resurrectionis. Studio sulla forma e sul significato del candelabro per il cero pasquale in Santa Maria della Pietà di Cori*, dans *Acta ad Archeologiam et Artium Historiam pertinentia*, 1962, p. 79-112; N. Zchomelidse, *Der Osterleuchter im Dom von Capua : Kirchenmobiliar und Liturgie im lokalen Kontext*, dans *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome, Historical Studies* (1996), 1997, p. 18-43.

²⁹ M. De Angelis, *Nuova guida del duomo di Salerno*, Salerne, 1937, p. 52; A. Braca, *Il Duomo di Salerno...* cité n. 1, p. 161.

³⁰ Le second pupitre est placé sur la face est de l'ambon. Il est porté à bout de bras par deux jeunes personnages imberbes, vêtus d'une longue tunique, et dont les pieds reposent sur des lions. L'emplacement de ce pupitre, tourné vers l'autel, le destine à la lecture de l'Épître; les figures peuvent être identifiées à des sous-diacres ou à des acolytes. Plusieurs auteurs ont supposé que ce pupitre n'appartenait pas initialement à l'ambon d'Aiello mais à l'ambon de Romuald II Guarna, cf. A. Carucci, *I Mosaici salernitani...* cité n. 1, p. 150; D. Glass, *Romanesque sculpture...* cité n. 2, p. 87-88; A. Braca, *Il Duomo di Salerno...* cité n. 1, p. 173.

³¹ Pour une analyse détaillée de ce décor, voir A. Braca, *Il Duomo di Salerno...* cité n. 1, p. 171-172.

³² A. Braca, *Il Duomo di Salerno...* cité n. 1, p. 172.

candélabre pascal, une image frappante destinée à retenir l'attention des fidèles (pl. Ib). La tablette du lutrin est supportée par un aigle aux ailes déployées. Il est perché sur la tête d'un homme âgé, barbu, vêtu d'un pan de tissu et dont les pieds chaussés de sandales reposent sur deux animaux (un ours mord à la gorge un bovidé). De ses deux mains, l'homme tient devant sa poitrine un serpent, gueule ouverte, qui enroule sa queue autour de ses chevilles. Ce thème au caractère insolite, mais très populaire, est présent sur de nombreux ambons campaniens réalisés entre la fin du XII^e et le milieu du XIII^e siècle (Sessa Aurunca, Gaète, Caserta Vecchia, San Vittore del Lazio, Montevegine...) ³³ (pl. Ic, IIa et IIb). Le plus souvent placé sous le pupitre de l'ambon, on a réservé à ce groupe sculpté une mise en valeur très remarquable. Il revêt donc une importance exceptionnelle. Mais si cet emplacement est le signe d'une forte valeur symbolique, il est aujourd'hui difficile de définir avec précision la valeur spirituelle que les clercs reconnaissaient à ce thème. En effet, l'image apparaît suffisamment ambiguë pour autoriser les commentaires les plus contradictoires. La présence du serpent connote *a priori* de façon négative la figure masculine, et le lien entre l'homme et l'aigle n'est pas obvie puisque si on peut l'interpréter dans le sens positif d'une ascension, du moins, d'une élévation ³⁴, on a pu aussi y reconnaître tout juste le contraire, soit l'image d'une soumission, et d'une victoire de la parole divine sur ce que l'on a cru parfois être un emblème du mal, du péché ³⁵. Des questions ne

³³ Le fragment de l'ancien ambon de Gaète est aujourd'hui conservé dans le musée du diocèse, cf. L. Salerno, *Catalogo del Museo Diocesano di Gaeta*, Gaète, 1956, p. 7-9, tav. 5. Pour d'autres exemples conservés dans la région de Naples, cf. W. F. Volbach, *Sculture medievali della Campania*, dans *Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia*, s. III, Rendiconti, 12, 1936, p. 82-104, fig. 15-17. Le motif n'est pas exclusif à la Campanie. En effet, d'après une description du XVIII^e siècle, il semble qu'il figurait sur l'ambon de la cathédrale de Trani, cf. M. S. Calo Mariani, *L'Arte del Duecento in Puglia*, Turin, 1984, p. 153, 193; G. Beltrani, *Una inedita descrizione della cattedrale di Trani composta nella metà del secolo XVIII*, Naples, 1899, p. 12-13.

³⁴ L'aigle soulève l'homme, le soustrait à la perdition (morsure du serpent) et le conduit vers le Salut promis par l'Évangile, cf. A. Capone, *Il Duomo di Salerno...* cité n. 5, p. 89; F. Gandolfo, *La scultura normanno-sveva...* cité n. 2, p. 56-57.

³⁵ Pour certains auteurs, l'homme au serpent représente l'antéchrist (D. Glass, *Romanesque sculpture...* cité n. 2, p. 88) ou le péché (A. Braca, *Il Duomo di Salerno...* cité n. 1, p. 173). Notons que le thème du triomphe du Christ sur le démon est illustré à Rome, sur le pupitre de l'ambon de S. Maria in Ara Coeli, par le motif du combat de l'aigle et du serpent, *l'antiquus inimicus*. On le retrouvera dans les Abruzzes, sur l'ambon de Corcumello (1267) sculpté par Stefano de Moscino. Sur

peuvent manquer d'être posées; les unes sur le rapport existant entre ce décor et l'usage liturgique de l'ambon, sur les interprétations à différents niveaux auxquelles il peut se prêter en fonction du contexte liturgique, d'autres sur le sens à donner aux variations apportées au schéma de base et sur les motivations qui ont conduit à ces changements lorsque ceux-ci en modifient le sens ou la portée théologique. Il faut en effet remarquer la «mobilité» de ce motif d'une composition à l'autre. Ainsi, à Caserta Vecchia, on reprend le motif de l'homme au serpent mais, installé sur un pilier d'angle, il est détourné de sa fonction d'origine et n'est plus associé à l'aigle du pupitre; cette nouvelle disposition suppose un déplacement de sens sur lequel nous reviendrons. L'exemple de Salerne contient en germe toute l'évolution ultérieure de ce thème. Pour cette raison, il est le point de départ de cette étude. Celle-ci aura le souci de prendre en compte les variantes les plus significatives de ce décor, afin d'en cerner tout le réseau de significations possibles. Toutefois, nous le verrons, les diverses versions de ce type de pupitre perpétuent par l'image l'enseignement sur l'économie de la rédemption et les variations dans l'exécution que l'on relève dans les exemples plus tardifs (ceux de Montevergine et de S. Vittore del Lazio), en respectant un répertoire devenu familier et intelligible aux fidèles, suggèrent davantage un effort d'adaptation aux nouvelles conceptions spirituelles et esthétiques de la part des commanditaires et/ou des sculpteurs.

La typologie ternaire du pupitre énonce une conception de la Création

Avant d'envisager la signification symbolique des différents motifs du pupitre, il convient de revenir sur la nouveauté de sa composition, caractérisée par une mise en valeur de la verticalité. Si le motif de l'aigle est un thème traditionnel pour le décor du lutrin³⁶, son association à une figure humaine (que l'on ne peut pas identifier à l'évangéliste saint Jean) est moins habituelle. La position de l'aigle placé physiquement sur la tête de l'homme, trouve toutefois un antécédent lointain dans trois pupitres énigmatiques du XI^e siècle, de la région des Pouilles. Mais sur les pupitres de Canosa, de Montesantangelo (pl. IIc), et de Siponto la figure est réduite à

ce thème, voir R. Wittkower, *Eagle and Serpent. A Study in the migration of symbols*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 2, 1938-1939, p. 239-325.

³⁶ Le décor du pupitre fixe destiné à la lecture de l'Évangile a le plus souvent suscité une attention particulière. En Campanie (Ravello, Sant'Angelo in Formis, Scala), et dans les Abruzzes (Carsoli), on retrouve le motif traditionnel de l'aigle portant une inscription avec les premiers mots du prologue de saint Jean.

une tête humaine³⁷. Ce n'est qu'au XIII^e siècle, à Bari³⁸ (pl. IId) et à Bitonto³⁹, qu'on installera, sous le lutrin en forme d'aigle, une figure d'atlante agenouillé dont la fonction architectonique est autant celle de recevoir le poids écrasant du pupitre et d'y être assujetti, que d'en assurer la stabilité en le portant de ses mains. Il faut sans doute déjà reconnaître la même ambivalence à la figure humaine de Salerne dépendant plus directement de l'aigle qui la domine⁴⁰. Cette double dynamique induite par le support, qui n'affecte en rien son efficacité architectonique, dépasse les simples considérations formelles et, nous le verrons, détermine les liens sémantiques qui s'établissent entre les motifs. Il est opportun ici de rappeler comment un même principe régira les bases figurées des chaires de Pistoia (Toscane) : l'atlante de la chaire de Guido da Como, construite dans l'église San Bartolomeo in Pantano (1250) et, plus encore, l'atlante/Adam de la chaire de Giovanni Pisano, dans l'église Sant'Andrea (1298-1301).

L'agencement ternaire qui combine en les superposant une scène de combat d'animaux, une figure humaine et l'aigle du pupitre constitue une notable innovation qui se démarque également, sur le plan théologique, du choix plus « conventionnel » de la représentations des symboles du tétramorphe⁴¹. Ce dispositif (aigle/homme/animal) se repère sur quelques pu-

³⁷ P. Belli d'Elia, *Alle Sorgenti del Romanico. Puglia XI Secolo*, Bari, 1975, p. 36-39; 58-59, 80-86. À Canosa, la tablette du pupitre (posée sur l'aigle) est ornée d'un petit masque léonin. L'aigle tient une tête masculine et barbue qui est appliquée sur une colonne dont on ne distingue qu'une partie du fût.

³⁸ F. Schettini, *Mostra documentaria sulla ricostruzione della suppellettile marmorea della cattedrale di Bari*, Bari, 1955, p. 131-171; H. Schäfer-Schuchardt, *Die Figürliche Steinplastik des 11.-13. Jahrhunderts in Apulien*, I, Bari, 1986, tav. 65-67.

³⁹ P. Belli d'Elia, *Pouilles romanes*, 1987 (*Collection la nuit des temps, Zodiaque*), p. 256-257, fig. 89-91.

⁴⁰ Le même dispositif est retenu à Sessa Aurunca et à Gaète (pupitre de l'ancien ambon de la cathédrale). À Sessa Aurunca, l'homme est vêtu, comme à Salerne, d'un pan de tissu mais il est pieds nus. L'animal qui devait se trouver sous ses pieds est manquant. Le groupe placé aujourd'hui sur le côté est de l'ambon n'est pas à sa place d'origine. À Gaète, l'homme est vêtu d'une jupe et d'une tunique aux manches courtes et ceinturée à la taille et il foule, pieds nus, un ours. Il faut ici ajouter le fragment de pupitre provenant de Nocera et un autre fragment appartenant à une collection privée qui montre un homme, vêtu d'une tunique de peau ceinturée à la taille, tenant de sa main droite un serpent qui, placé sur ses épaules, forme une croix sur sa poitrine. Pour une reproduction de ces motifs voir W. F. Volbach, *Sculture medievali della Campania...* cité n. 33, fig. 15, 17.

⁴¹ Dans la seconde moitié du XII^e siècle, les pupitres des ambons abruzzais de Rosciolo, Moscufo et Cugnoli présentent une décoration qui associe et superpose les symboles du tétramorphe au centre des avancées en saillie. Cette disposition, avec quelques variantes dans la distribution des hauts-reliefs, sera reproduite sur l'ambon

pitres d'ambon toscan de la seconde moitié du XII^e siècle. À San Miniato al Monte (Florence, fin du XII^e siècle ou début du XIII^e siècle) (pl. IIIa), l'aigle, qui tient dans chacune de ses serres un lionceau, est placé sur un personnage vêtu d'une tunique simple (peut-être un clerc), les mains croisées sur la poitrine dans la position de l'attente⁴², debout sur un lion couché⁴³. En Campanie, au début du XIII^e siècle, les pupitres des ambons de San Giovanni del Toro (Ravello)⁴⁴ (pl. IIIb) et de Caserta Vecchia (vers 1213)⁴⁵ (pl. IIIc) adopteront eux-aussi une composition ternaire aigle/homme/animaux similaire. Mais la liaison sémantique entre l'aigle et la figure sera plus explicite puisqu'elle s'opère par l'intermédiaire du livre de l'Évangile (avec le premier verset du Prologue de Jean) tenu dans les serres de l'aigle et soutenu par un homme imberbe qui peut être identifié à un évangéliste, peut-être saint Jean lui-même⁴⁶. À la fin du XIII^e siècle, sur

de San Clemente a Casauria. On trouvera une reproduction de ces ambons dans I. C. Gavini, *Storia dell'architettura in Abruzzo*, I, Milan-Rome, s.d. (1925-1928), p. 176-196, fig. 213, 225, 232. Il est intéressant de noter que dans les années 1159-1162, le sculpteur de l'ambon de la cathédrale de Pise, Guglielmo, réunira, quant à lui, les quatre animaux du tétramorphe dans un unique groupe sculpté : l'homme ailé de Matthieu, placé entre le taureau de Luc et le lion de Marc, est surmonté de l'aigle de Jean. Avec de multiples variantes, ce schéma connaîtra une grande fortune en Toscane. Pour les ambons toscans, on se reportera à l'étude de G. Tigler, *Pulpiti romanici toscani : prime valutazioni di un censimento*, dans *Pulpiti medievali toscani*, Florence, 1999, p. 77-94.

⁴² Sur l'iconographie de ce schéma (homme debout en position de l'attente) dans l'art romain, cf. les exemples étudiés par P. Zanker, *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milan, 2002, p. 85-86, fig. 65.

⁴³ Ici, le quatrième animal (le taureau) du tétramorphe est absent. Il ne s'agit donc vraisemblablement pas de la représentation traditionnelle du tétramorphe. Le pupitre de l'ambon de l'église Sant'Agata, daté de 1175, adoptait, semble-t-il, une typologie similaire, cf. M. Pinelli, *Romanico in Mugello e in Val di Sieve. Architettura e decorazione in ambito religioso nel bacino della Sieve tra XI e XIII secolo*, Empoli, 1994, p. 98-102. Ce schéma ternaire (aigle/homme/lion) est aussi celui du pupitre de l'ambon de Gropina (seconde moitié du XII^e siècle). Le pupitre de l'ambon est soutenu par un aigle perché sur un personnage en buste, tenant à l'horizontale une tablette (livre), et prenant appui sur un lion, cf. M. Salmi, *La pieve di Gropina*, dans *Rivista d'arte*, 29, 1954, p. 17-41.

⁴⁴ F. Gandolfo, *La scultura normanno-sveva...* cité n. 2, p. 96-101.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 103-104.

⁴⁶ Son aspect juvénile nous fait naturellement penser à la figure de l'évangéliste Jean. Le port du livre indique son adhésion à la parole divine, ce geste en fait de toute évidence un évangéliste, un prédicateur. Notons que le même personnage tenant un phylactère déroulé (avec le premier verset du Prologue de Jean) est représenté une seconde fois à la base du candélabre pascal disposé sur l'angle nord-est de l'ambon. Adossé à la colonne, il est flanqué de deux clercs, l'un portant un encensoir et une boîte à encens, l'autre portant contre sa poitrine un livre ouvert où on

l'ambon de San Vittore del Lazio⁴⁷ (pl. III d), on substitue à cette figure celle de l'homme au serpent. L'homme nu tient de la main gauche un serpent, son pied droit posé sur un oiseau tandis que, de la main droite, il soutient le livre que porte l'aigle. Sur le livre sont inscrits les premiers mots du Prologue de Jean, *IN PRINCIPIO ERAT VERBUM*. Cet exemple est bien plus tardif que celui de Salerne, mais la résurgence du motif de l'homme au serpent, l'articulation plus claire que l'on établit entre les motifs (assurant à l'homme un rôle décidément actif, et éminemment positif), comme le reflet d'une strate successive dans l'iconographie du groupe sculpté, nous fournit des éléments essentiels pour sa compréhension. La manière dont le sculpteur de San Vittore del Lazio a repris le thème salernitain indique que ce motif était susceptible d'une telle appropriation, qu'il contenait, potentiellement, ce que le sculpteur de San Vittore del Lazio y a vu, et cela suffirait à confirmer son caractère symbolique, étroitement lié aux pratiques liturgiques dont l'ambon était le lieu.

Le pupitre de Salerne suit un ordonnancement fortement hiérarchisé qui semble motivée par une conception de la création qui distingue la sphère céleste (haut) du monde terrestre (bas)⁴⁸. L'aigle soutenant le lutrin représente la parole de Dieu :

peut lire : *Lumen Christi/Deo Gratias*. – Pour certains liturgistes, le diacre qui a la charge de lire l'Évangile représente l'évangéliste Jean, cf. Innocent III, *De Sacro Altaris Mysterio*, P.L. CCXVII, col. 820-821 : «En effet le diacre [...] prend l'évangile à l'autel [...], il monte à l'ambon précédé des céroféraires. Désormais la figure change; le diacre, qui auparavant représentait le prophète, incarne maintenant l'évangéliste». Pour Sicard de Crémone (*Mitrale*, P.L. CCXIII, col. 106 C), le diacre représente l'ordre apostolique : *Diaconus enim iste ordo est apostolicus, cui Dominus benedixit, cum dedit eis Spiritum sanctum, et misit ad praedicandum per universum mundum*, cf. Honorius d'Autun, *Gemma Animae*, P.L. CLXXII, col. 550 C.

⁴⁷ G. Nicco Fasola, *Due pulpiti campani del XII e del XIII secolo*, dans *L'Arte*, 1938, p. 17-19; A.-M. D'Aquile, *Il pulpito della collegiata di S. Maria della Rosa a S. Vittore del Lazio*, dans *Il Sud del Patrimonium Sancti Petri al confine del Regnum nei primi Trent'anni del Duecento : Due realtà a confronto. Atti delle giornate di studio, octobre 1994 (Centro di studi Giuseppe Ermini)*, Ferentino, 1997; F. Gandolfo, *La scultura normanno-sveva...* cit. n. 2, p. 118-119, 126, 128.

⁴⁸ La dichotomie entre le monde terrestre et le monde céleste et le mouvement ascendant depuis la terre jusqu'au domaine de Dieu ont été exprimé par de très nombreux textes, cf. Psaume 115 (113 B), 16 : «Le ciel, c'est le ciel de Yahvé, la terre, il l'a donné aux fils d'Adam»; col. 3, 1-2. L'inscription de l'ambon de Casauria (Abruzzes, vers 1180) qui s'adresse aux clercs reprend encore cette idée : «observe tous les préceptes salutaires de la loi que tu lis. Sois par ta vie sublime, arraché aux profondeurs. Que la montée [à cet ambon] soit pour toi montée de vertu et de salut. Ici tu es éloigné du peuple, toi qui sers la parole sacrée. Ainsi prends tes distances avec la vie, évite ce qui est contraire à la vie».

Et, à juste titre, les Saintes Écritures sont assimilées à l'aigle volant; à l'aigle volant au milieu du Ciel, car évidemment toute l'aspiration de celui-ci tend vers le haut et il dédaigne les choses terrestres...⁴⁹.

Il évoque aussi la divinité du Verbe. Sa présence nous signale que ce pupitre était réservé à la lecture de l'Évangile, conformément aux indications données par Guillaume Durand dans son *Rationale Divinorum Officiorum*⁵⁰. Le livre des Évangiles qui renferme les *verba Verbi* est un symbole non seulement de la doctrine mais encore de la personne même du Christ : *Os Christi Evangelium est*⁵¹. En complète opposition au monde surnaturel de l'aigle (le Verbe), le sculpteur a placé dans la partie basse, sous les pieds de l'homme, un combat d'animaux de caractère extrêmement violent, mis en exergue sur une large feuille d'acanthé⁵². Un ours déchire entre ses griffes sa victime, un bœuf. De par son emplacement et son indéniable valeur de topos, ce motif, issu de l'art antique, évoque le mal inhérent au monde terrestre⁵³; la puissance et la férocité de l'ours sont ici le symbole d'un univers hostile, lieu du mauvais, de la mort et du néant⁵⁴. Sur le pu-

⁴⁹ Rupert de Deutz, *Commentaria in Apocalypsim*, P.L. CLXIX, col. 985 C.

⁵⁰ Guillaume Durand, *Rationale Divinorum Officiorum*... cité n. 10, IV, 24, 20, p. 349.

⁵¹ Augustin, *Sermo 85*, P.L. XXXVIII.

⁵² Le même dispositif se retrouve sur le pupitre des sous-diacres, sur le côté est de l'ambon d'Aiello. Une large feuille d'acanthé sert de console aux deux lions placés sous les pieds des clercs. La place des prédateurs leur assigne une signification symbolique négative. Une même disposition sera reprise à S. Giovanni del Toro (Ravello) et à Caserta Vecchia où le sculpteur a figuré deux lions déchirant un mouflon sous les pieds de la figure soutenant le pupitre. Les lions foulés aux pieds par les serviteurs de la parole, tout en situant leur ministère dans le monde, rappellent sans doute aussi le pouvoir que le Christ leur communique contre le mal (Mc. 6, 7).

⁵³ Ce thème (animaux agressant leurs victimes) se repère sur le parapet de plusieurs ambons romans italiens, comme par exemple sur l'ambon de Bominaco (Abruzzes), sur l'ambon d'Orta (B. Canestro Chiovena, *L'Ambone dell'Isola di San Giulio*, Rome, 1955) ou, encore, sur ceux de la cathédrale de Troia, dans la région des Pouilles (P. Belli d'Elia, *Pouilles Romanes*... cit. n. 40, p. 431), et de Santa Maria a Monte, près de Pise (Dalli Regoli, *Dai maestri senza nome all'impresa dei Guidi*, Lucques, 1986, p. 74, 119, 127). – Ces représentations de combats d'animaux ont très souvent reçu une signification morale. La violence du monde animal, la puissance des carnivores n'est plus le reflet de la perfection divine mais l'exemple d'un monde dominé par la mort et le mal, cf. M.-T. Olszewski, *L'image et sa fonction dans la mosaïque byzantine des premières basiliques en Orient. L'iconographie chrétienne expliquée par Cyrille de Jérusalem (314-387)*, dans *Cahiers Archéologiques*, 1995, p. 9-32 : 26; M. Chiellini Nari, *Le sculture nel Battistero di Pisa*, Pise, 1989, p. 102-106.

⁵⁴ L'ours, animal solaire caniculaire, est associé au registre de l'impur. Il résumait tout ce avec quoi la religion du Christ voulait en finir : les vices, les démons, le Tentateur, les empereurs païens, le Diable, cf. Eucher, *Liber Formularum Spiritalis*

pitre de Salerne, le monde de l'intelligible et le lieu des réalités temporelles (le monde de la matière et du sensible figuré par les animaux) sont les deux pôles entre lesquels se joue à mi-chemin le destin de l'homme.

L'humanité comme « massa perditionis »

Mais qu'en est-il de l'identité de l'homme qui saisit un serpent? Le reptile paraît être plus qu'un simple attribut. Il est placé bien au centre, mis en évidence, fermement immobilisé par l'homme, c'est sur lui en fait que repose le pittoresque de la composition. La comparaison du motif de l'homme au serpent de Salerne avec un personnage similaire peint sur un manuscrit campanien du XI^e siècle s'avère convaincante⁵⁵, tant sur le plan formel qu'iconographique⁵⁶. Il s'agit de l'Encyclopédie de Raban Maur – *De Universo* – conservée au Mont-Cassin (ms 132) et enluminée en 1023⁵⁷ (pl. IV). Sur l'image du *De Universo* qui nous intéresse, quatre personnages évoquent les dieux païens des gentils. L'un d'entre eux – le quatrième – représente un homme tenant de ses deux mains un serpent qui s'enroule autour de son corps et qui vient loger sa tête près de son oreille droite. Le texte de Raban Maur correspondant à Béhémoth – ou au Léviathan – semble expliquer assez précisément l'image du manuscrit⁵⁸ :

Intelligentiae, P.L. L, col. 751b; Raban Maur, *Allegoriae in Sacram Scripturam*, P.L. CXII, col. 1086.

⁵⁵ Déjà signalé par W. F. Volbach, *Ein antikisierendes Bruchstück von einer kampanischen Kanzel in Berlin*, dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1932, p. 196; F. Saxl, *A Bibliography of the Survival of the Classics*, Londres, Warburg Institute, 1938, p. 104-105; G. De Francovich, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, I, Milan-Florence, 1952, p. 239-240; D. Glass, *Romanesque sculpture...* cité n. 2, 1991, p. 88-89.

⁵⁶ Certains auteurs ont cru trouver l'origine iconographique du motif de l'homme au serpent dans les représentations antique du Dieu Mythra, à ce propos voir P. Toesca, *Storia dell'arte italiana dalle origini alla fine del sec. XIII. Il Medioevo*, II, Turin, 1927, p. 909, n. 77; W. F. Volbach, *op. cit.*, 1932, p. 183-197; N. Fasola, *Due pulpiti campani...* cité n. 47, p. 3-25; P. Mijovic, *Personnification des sept péchés mortels dans le Jugement Dernier à Sopocani*, dans *L'Art Byzantin du XIII^e siècle, Symposium de Sopocani*, Beograd, 1967, p. 239-248. – À propos de l'influence des images liées au culte de Mithra sur l'iconographie chrétienne et de ses limites, voir P. Testini, *Arte Mitriaca e Arte Cristiana. Apparenze e concretezza*, dans *Mysteria Mithrae. Atti del Seminario Internazionale su La specificità storico religiosa dei Misteri di Mithra, con particolare riferimento alle fonti documentarie di Roma e Ostia (Marzo 1978)*, Rome-Ostie, 1978, p. 429-457.

⁵⁷ A. Amelli, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023 illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Mont-Cassin, 1896, pl. CVII (Liv. XV, chap. VI : *De diis gentium*).

⁵⁸ Selon D. Glass (*Romanesque sculpture...* cit. n. 2, p. 88-89) l'homme mordu

Dans la langue latine, Béhémot a le sens d'animal, parce qu'il est tombé du ciel sur la terre et en proportion à son mérite, il a été fait comme un animal lourd. Lui-même est Léviathan, c'est-à-dire un serpent venant des eaux : parce que l'astuce séjourne dans la mer bouillante de ce siècle. Le Léviathan est aussi interprété : *complément de ceux (additamentum eorum)* à qui il a apporté dans le Paradis une seule fois la faute de prévarication. Il (le serpent) ajoute et étend cette faute jusque dans la mort éternelle par la persuasion quotidienne⁵⁹.

Le Léviathan «ajouté» à l'homme provoque le péché originel au Paradis. Si l'on suit le commentaire de Raban Maur, le serpent a sorti l'homme du paradis, il l'encercle, l'enferme. Le démon a étendu sa domination dans le monde après la faute originelle qu'il avait lui-même suggérée (Jn. 14, 30); l'homme est livré à son pouvoir⁶⁰. Dans le *Livre des promesses et des prédictions de Dieu*, Quodvultdeus rappelle que la condamnation redoutable prédite au serpent, c'est-à-dire au diable («Tu mangeras la terre tous les jours de ta vie» selon Gen. 3, 14) conditionne désormais, cela va de soi, l'existence des âmes impies (qui s'adonnent aux désirs terrestres et pour cela

par le serpent est l'image de Bélial, de Satan lui-même, de l'Antéchrist. L'édition du *De Universo* de 1896 (Mont-Cassin) est peut-être à l'origine de ce malentendu. En effet, alors que le manuscrit original ne désigne pas les figures représentées, l'édition du Mont-Cassin identifie chacune de ces figures (*De Diis Gentium : Bel, Beelphegor, Belzebuth et Belial*). Il convient ici de rappeler que le manuscrit de Raban Maur (*P.L. CXI, col. 428*) ne comporte pas de notice correspondant à Bélial et que dans l'ordre du texte l'énumération des dieux païens est la suivante : *Bel, Beelphegor, Belzebuth et Béhémot*. Pour cette raison, et à la suite de Reuter (*Text und Bild im Codex 132 der Bibliothek von Montecassino «Liber Rabani de originibus rerum»*, *Untersuchungen zur mittelalterlichen Illustrationspraxis*, Munich 1984, p. 177, n. 380) et de G. de Francovich (*op. cit.* p. 240), nous pensons que l'illustration du *De Universo* correspond au chapitre consacré à Béhémot.

⁵⁹ Raban Maur, *De Universo*, VI, *De diis gentium*, P.L. CXI, col. 428 B-C : *Behemoth in latinam linguam animal sonat, propter quod de excelsis ad terrena cecidit, et pro merito suo, ut animal brutum, effectus sit. Ipse est et Leviathan, id est, serpens de aquis : quia in hujus saeculi mari volubili versatur astutia. Leviathan autem interpretatur additamentum eorum : quorum scilicet nisi hominum, quibus in paradiso semel culpam praevaricationis intulit, et hanc usque ad aeternam mortem quotidie persuadendo adjicit vel extendit*, Cf. Isidore de Séville, *Etymologiarum*, P.L. LXXXII, col. 317 A-B.

⁶⁰ Rupert de Deutz, *In Evangelium S. Joannis Commentariorum*, III, P.L. CLXIX, col. 322 B : *Morsus enim serpentum, peccata sunt, quibus plagatum est humanum genus, ex quo primum hominem per serpentem decepit diabolus, quo contra signum datum est, scilicet ipse, qui hic de seipso loquitur Christus*, soit : «en effet, les morsures des serpents sont les péchés par lesquels est frappé le genre humain, d'où est sorti le premier homme que le diable trompa par le moyen du péché».

ressemblent à la terre et lui sont comparées), mais aussi, celle du genre humain en général («Souviens-toi, Seigneur, que nous sommes de la terre» selon Ps. 102, 14). L'auteur précise aussi que pour «se dépouiller de la terre» (Ps. 68, 15) que, par mérite du péché, le serpent a reçue pour nourriture, l'homme a besoin du secours divin : «Notre ventre adhère à la terre. Lève-toi, Seigneur, secours-nous et rachète-nous à cause de ton nom» (Ps. 43, 25-26)⁶¹.

La situation de l'homme, pécheur condamné à ses seules forces, est donc dramatique. La vision pessimiste du monde est soulignée par la férocité du combat d'animaux et le serpent, incarnant la puissance du démon, l'empire de la mort et peut-être aussi le côté animal de l'être humain (*pecus*). L'homme serait-il ici une figure archétypale du genre humain qui porte encore la dette contractée par Adam, une allusion à l'humanité qui, par le péché originel, est devenue une *massa perditionis*, une *massa damnationis*? Du fait de sa nature corporelle et à cause du péché originel, le genre humain est devenu vulnérable et mortel, voué à une malédiction dont seul le Christ peut le sauver. Sa position, foulant aux pieds les animaux, sa tête surmontée par l'aigle (la vertu du Verbe de Dieu⁶²) ou placée sous le joug de l'autorité divine, semble portant indiquer que la remontée de l'âme vers le Créateur est possible (Rom. 12, 2)⁶³. Depuis la venue et la montée du Christ, le chemin de l'homme dans «la vallée de l'histoire» s'est ouvert à une destinée céleste. La *peregrinatio* humaine est encore située sur la Terre (*mundus praesens vel orbis terrarum*), lieu provisoire d'expiation et de rédemption puisque, selon le mot de saint Augustin, «nous sommes dans le Christ [...] et nous sommes encore dans ce siècle» (Ep. 4, 13)⁶⁴. Viser le salut se paie du renoncement à l'ici-bas où la tentation, le mal, la faute et le péché agissent en moteur du monde. La purification de l'existence s'opère par une dialectique ascendante exigeant le travail sur soi. Cette conception (fortement marquée par le dualisme qui oppose monde intelligible et monde sensible) s'exprime aussi avec force à la messe où la communauté

⁶¹ Quodvultdeus, *Livre des promesses et des prédictions de Dieu*, traduit par R. Braun,, Paris, 1964, p. 165 (*Sources chrétiennes*, 101).

⁶² «Yahvé mon Seigneur, force de mon salut, tu me couvres la tête au jour du combat» (Ps. 140 [139], 8).

⁶³ Dans le monde dominé par la faute, la descente et la montée du Christ ont ouvert une voie qui permet aux hommes de s'élever vers le ciel. Cf. Saint Augustin, *Enarrationes in Psalmos*, CXIX, PL 37, col. 1597 : «C'est pour que nous montions que le Christ est descendu jusqu'à nous», cité par C. Heck, *L'Échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du Ciel*, Paris, 1997, p. 177.

⁶⁴ Saint Augustin, *In Ioannis evangelium, tractatus LXXX*, 4, P.L. XXXV, col. 1842 : *Sumus in Christo [...] sumus adhuc in hoc saeculo*.

des fidèles qui se présente devant Dieu demande le secours du bras divin, la victoire sur le danger, la rémission des péchés, l'obtention du salut. L'image ne traduit-elle pas cette situation temporelle intermédiaire, tout comme l'ambiguïté qui plane ici sur le rapport qui lie l'homme au serpent, oscillant entre la domination de l'un sur l'autre, et vice versa? Mais l'homme – acteur de l'histoire du salut – ne reste pas sans défense face au Tentateur, qui cherche «à faire tomber» aussi bien les parfaits et les forts que les faibles (Mt 8, 25). L'homme est, par sa foi et sa participation aux sacrements, secondé par le Verbe divin qui se manifeste là où on annonce sa parole (soit l'Évangile lu depuis l'ambon). La référence que Guillaume Durand fait au Psaume 17, 11 pour légitimer la lecture de l'Évangile sur un pupitre en forme d'aigle⁶⁵ se comprend encore davantage si l'on se remémore les autres versets (7-10) du psaume :

Dans ma détresse, j'ai appelé le Seigneur et j'ai crié vers mon Dieu. De son temple il a entendu ma voix; le cri jeté vers lui est parvenu à ses oreilles [...]. Il déplia les cieux et descendit, un épais nuage sous les pieds. Sur le char du chérubin il s'envola, planant sur les ailes du vent.

Rassemblés près de l'ambon, les fidèles reçoivent la parole de vie. En ce sens, l'Évangile, source d'eau vive où les fidèles puisent une nourriture spirituelle et divine⁶⁶, est l'un des dons précieux dont l'Église a la garde pour le salut des hommes⁶⁷.

Verbe édifiant. Le rôle salvateur de la parole proclamée à l'ambon

Investi d'une forte valeur spirituelle, l'ambon où se déroule la lecture de l'Évangile devient, nous l'avons dit, le lieu liturgique de la proclamation de la Parole. L'office des lectures qui s'achève par un passage de l'Évangile constitue en effet un élément essentiel de la messe⁶⁸ et le somptueux cérémonial qui entoure cette lecture aux occasions très solennelles montre suffisamment l'importance qu'on lui confère. Comme le rappelle J.-A. Jungmann, la procession de l'évangéliste – qui contient la Parole de Dieu – de

⁶⁵ Guillaume Durand, *Rationale Divinorum Officiorum...* cité n. 10, IV, 24, 20, p. 349.

⁶⁶ Innocent III, *De Sacro Altaris Mysterio*, P.L. CCXVII, col. 826.

⁶⁷ *Imitatio Christi*, IV, 11 : *Quod corpus Christi et Sacra Scriptura maxime sint animae fideli necessaria*, cité dans J.-A. Jungmann, *Missarum Sollemnia...* cité n. 26, II, p. 153.

⁶⁸ Pour les détails de cette cérémonie, voir J.-A. Jungmann, *Missarum Sollemnia...*, II, p. 214-226; A. Guny, *Évangiles*, dans *Catholicisme*, IV, p. 770-771.

l'autel à l'ambon souligne le désir d'honorer le Christ lui-même : *Nos itaque sic audiamus evangelium quasi praesentem Dominum*⁶⁹.

Le décor du pupitre de Salerne pourrait ainsi rappeler le rôle «salvateur» que l'on attribua traditionnellement à l'Évangile annoncé et proclamé (le «kérygme»), objet de foi et porteur de salut. L'Évangile préserve contre l'agression des démons et permet à celui qui aspire à la vie éternelle de s'élever vers Dieu. Comme le rappelle une inscription du XI^e siècle sur l'ambon de la cathédrale de Bari, il met en fuite les démons, ouvre les portes du ciel, confère les vertus et restaure le salut : *VIS EVANGELII DEMONES FUGAT ATRIA COELI PANDET VIRTUTES CONFERT REPARATQUE SALUTEM*⁷⁰. La valeur d'ordre sacramentel (I Co. 15, 1-5) qu'on reconnut parfois à la lecture de l'Évangile est mise en évidence dans le décor de certains ambons des Abruzzes et de Toscane, comme l'atteste clairement l'inscription de l'ambon de Brancoli (Lucques) réalisé au début du XIII^e siècle : *Evangelica Lectio(ne) Fiat Peccaturum Remissio*, soit «par la lecture de l'Évangile, que soit opérée la rémission des péchés»⁷¹.

Mais l'Évangile n'exerce sa vertu salvatrice que si l'homme y répond par la foi. Dans *Le Miroir de la Foi*, Guillaume de Saint-Thierry déclare que «la foi, de fait, est la racine de toute les vertus et le fondement des bonnes œuvres. [...] Et c'est pourquoi, dans sa malice l'antique Serpent cherche toujours à infecter d'abord cette racine...», et il rappelle que, contre le «Serpent blasphémateur» qui cherche par la contagion de son mortel poison à ébranler la foi du fidèle, le seul antidote valable reste «l'affliction de la chair et le secours de l'oraison, de la lecture, de la méditation et des autres remèdes que peuvent offrir les exercices spirituels»⁷². Par ailleurs, le Credo, expliqué aux fidèles lors de la messe dominicale durant les «prières du prône», mais aussi récité dans la journée, pouvait jouer un rôle bénéfique dans la lutte quotidienne contre le démon; en effet on lui reconnaissait une *virtus* spirituelle qui écartait l'agression des forces démoniaques⁷³.

⁶⁹ Augustin, *In Ioannis evangelium, tractatus XXX*, 1, P.L. XXXV, col. 1632 cité par J.-A. Jungmann, *Missarum Sollemnia...*, II, p. 216-217.

⁷⁰ H. W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, I, Dresde, 1860, p. 29; H. Schäfer-Schuchardt, *Die Figürliche Steinplastik...* cit. n. 38, p. 16.

⁷¹ Cette inscription est gravée sur le livre d'un personnage couronné, assis sous le lutrin de l'ambon. Il s'agit ici d'une image du nouveau David, le Christ ressuscité, selon Act. 13, 36-38. À propos de la datation de l'ambon de Brancoli voir G. Dall'Regoli, *Dai maestri senza nome all'impresa dei Guidi*, Lucques, 1986, p. 73, 75, 78, 119.

⁷² Guillaume de Saint-Thierry, *Le Miroir de la Foi*, traduit par J. Déchanet, Paris, 1982, p. 106-113 (*Sources chrétiennes*, 301).

⁷³ J.-C. Schmitt, *Du bon usage du Credo*, dans *Faire croire* [Table ronde organi-

La foi qui opère c'est donc la confiance en l'Évangile, la foi en le Christ et l'homme qui croit en Jésus Christ est affranchi de la puissance de Satan. À ce sujet, l'anecdote rapportée par Paul (Ac. 28, 3-6) restera ancrée dans les mémoires. Paul fut considéré par les indigènes de Malte comme un messenger sacré et immune quand il jeta dans le feu la vipère qui l'avait mordu. Pour Ambroise de Milan, dans le commentaire qu'il donne de cet épisode, dans son traité sur la pénitence, Paul est l'exemple de celui qui vit dans la foi du Christ et qui ne vit plus dans la chair, tant il mène la vie dure à son corps pour le réduire en esclavage. La morsure du serpent devient un instrument de répression contre la chair :

Tu vois comment Paul se joue de lui [du serpent]? De son venin, il fait un antidote spirituel, de telle façon que ce qui est poison devienne remède. C'est un poison pour la perte de la chair; cela devient un remède pour le salut de l'esprit. Car ce qui fait du mal au corps, vient en aide à l'esprit⁷⁴.

Le serpent sert également de «repoussoir» en quelque sorte, quand Ambroise veut insister sur la puissance et la mansuétude divine :

Qu'il [le diable sous les traits du serpent] ne cesse pas d'être mauvais, pour que Dieu ne cesse pas d'être bon, lui qui change pour nous la méchanceté du diable en grâce. La volonté du diable est de nuire, mais cela n'est pas en son pouvoir si le Christ s'y oppose⁷⁵.

La croyance en l'immunité de ceux qui ont une foi forte renvoie aussi aux pratiques de la superstition magique. L'impression de l'immunité de Paul fut telle que jusqu'au XV^e siècle, comme le rapporte A. Warburg, des jongleurs, appelés «les hommes de la maison de saint Paul», se produisaient, durant les fêtes, maniant des serpents et vendant la terre de l'île de Malte comme antidote à leurs morsures⁷⁶.

À Salerne, l'homme tient le serpent et, si l'animal néfaste le définit dans sa dimension mortelle et temporelle, il n'en demeure pas moins indemne à sa morsure (le serpent à la gueule ouverte sur sa poitrine). L'homme a-t-il dompté le serpent et est-il devenu immune? La foi lui offre-

sée par l'École française de Rome (Rome, 22-23 juin 1979)], Rome, 1981 (*Collection de l'École française de Rome*, 51), p. 337-361 : p. 340-341.

⁷⁴ Ambroise de Milan, *La Pénitence*, trad. R. Gryson, Paris, 1971, p. 107 (*Sources chrétiennes*, 179). Ambroise écrira plus loin, en parlant de Job : «le diable se blesse lui-même en mordant et il arme contre lui celui qu'il a cru affaiblir. C'est ainsi également qu'il a armé davantage le saint homme Job après qu'il l'eut blessé. Celui-ci [...] a bien senti la morsure du diable, mais il n'a pas éprouvé l'effet de son venin».

⁷⁵ *Ibidem*, p. 109.

⁷⁶ A. Warburg, *A lecture on serpent ritual*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1938, p. 277-292.

t-elle un pouvoir thaumaturge? La victoire contre le mal est liée intrinsèquement au message de l'Évangile, le geste de l'homme contribuerait alors à réaliser d'une manière inchoative et visible ce qui est proclamé durant le service liturgique. Cette Parole annoncée par les «prédicateurs» est-elle autre chose que la Parole même de Jésus, exalté comme Seigneur à la droite de Dieu, parlant par eux et confirmant leur parole par des signes : «allez dans le monde entier, proclamez l'Évangile à toute la création. [...] Et voici les signes qui accompagneront ceux qui auront cru : en mon nom ils chasseront les démons, [...] ils saisiront des serpents...» (selon Marc 16, 15-18)?

La lecture de l'Exultet à l'ambon et la liturgie du Baptême : l'homme faible et coupable à l'origine du processus du Salut

Toute l'année liturgique s'organise autour de Pâques, et l'Église ne célèbre aucune fête avec plus d'éclat. L'importance extraordinaire de la célébration de l'Office pascal le samedi saint imposa le recours à l'ambon près duquel se dressait le candélabre pascal et cet usage a pu, dans une certaine mesure, influencer le choix du décor du pupitre. Lieu emblématique de la prédication évangélique, l'ambon d'Aiello fixe l'emplacement du diacre pour la cérémonie de la *Laus cerei*. Les développements somptueux de cette cérémonie en Campanie ont conduit les clercs à considérer l'ambon comme un espace sacré, un espace liturgique. À San Giovanni del Toro (Ravello), nous l'avons vu, la double présence de l'évangéliste sur le pupitre et sur le candélabre (pl. Va) souligne la fonction liturgique de l'ambon qui associe l'annonce de la Résurrection faite le soir du samedi saint à la prédication évangélique faite durant la messe. La résurrection est ouverture au témoignage des disciples et à la prédication de l'Évangile, car l'Esprit est donné par celui qui a vaincu la mort. Le symbole de la lumière, qui identifie au Christ le candélabre allumé (*Lumen Christi*) durant la veillée pascale, manifeste la présence du Christ au sein de l'assemblée des fidèles.

Du haut de l'ambon, dans un langage élevé et poétique, le diacre, à l'office de la nuit de Pâques, entonnait solennellement le chant de l'Exultet ou la bénédiction du cierge pascal. Il annonçait le mystère de cette nuit sainte, la Résurrection du Christ (symbolisée par le cierge allumé), son triomphe sur la mort et sur les ténèbres du péché et, en même temps, il en célébrait l'acte rédempteur. Plusieurs passages du chant de l'Exultet semble légitimer, ou du moins conforter, la signification iconographique que nous avons tenté de dégager à propos du motif du pupitre. Le texte énonce :

[...] Jésus-Christ, qui pour nous, paya au Père la dette contractée par Adam, et qui effaça par son sang précieux la créance de l'antique péché. [...] C'est la nuit où le feu d'une colonne lumineuse repoussait les ténèbres du péché. C'est maintenant la nuit qui arrache au monde corrompu, aveuglé par le mal, ceux qui, aujourd'hui et dans tout l'univers ont mis leur foi dans le Christ. [...] Car il n'eût servi à rien d'être nés, si nous n'avions pas dû être rachetés. [...] Tu as livré le Fils pour racheter l'esclave! [...] Faute bienheureuse qui put avoir un tel et si grand Rédempteur! [...] Voici la sainteté de cette nuit [...] qui efface les fautes, qui rend l'innocence aux coupables et aux affligés l'allégresse⁷⁷.

Le texte de l'Exultet, conformément à l'esprit du Nouveau Testament, rapproche mort du Christ et rémission des péchés; il compare à un esclavage l'état de l'homme déchu, mais il le place à l'origine du processus du Salut : *O Felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem*. À chaque fléchissement, la grâce surabonde (Rom. 5, 20), et c'est la rédemption qui s'annonce de plus en plus clairement, comme le suggèrent les expressions de saint Ambroise, illustrant le *felix culpa* de la liturgie : *Felix ruina quae reparatur in melius; culpa mea, merces redemptionis; fructuosior culpa quam innocentiam; amplius profuit nobis culpa quam nocuit*⁷⁸.

L'importance et la valeur accordées à la prédication lors de la cérémonie du Baptême qui se déroulait le soir du samedi saint⁷⁹, et la place tenue dans ces oraisons par le thème de la délivrance du péché et de la régénération dans le Christ se reflètent sans doute sur le décor du pupitre⁸⁰.

⁷⁷ *Qui pro nobis aeterno Patri Adae debitum solvit, et veteris piaculi cautionem pio cuore detersit. [...] Haec igitur nox est, quae peccatorum tenebras columnae illuminatione purgavit. Haec nox est, quae hodie per universum mundum in Cristo credentes, a vitiis saeculi segregatos et caligine peccatorum, reddit gratiae, sociat sanctitati. [...] Nihil enim nobis nasci profuit, nisi redimi profuisset. [...] ut servum redimeres, Filium tradidisti?! O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem?! [...] Huius igitur sanctificatio noctis fugat scelera, culpas lavat et reddit innocentiam lapsis, et maestis laetitiam*, dans G. Cavallo (dir.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Rome, 1994, p. 483; L. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, Paris, 1909, p. 257. L'Exultet est un hymne pascal fort ancien attribué tantôt à saint Augustin, tantôt à saint Ambroise, et qui fut connu en tout cas de saint Jérôme. Il existe deux versions de ce texte. L'une est une variante locale, appelée parfois «Exultet bénévén-tain» que l'on trouve dans les plus anciens rouleaux peints, l'autre, couramment utilisée dans la liturgie romaine, est connue sous le nom de «Vulgate».

⁷⁸ Ambroise, *Enarrat. in ps.*, P.L. XIV, col. 1116; *Ibidem, De Jacob et Vita beata*, P.L. XIV, col. 637; *Ibid. De Instit. Virginia*, P.L. XVI, col. 346. Sur ces textes, voir Dom B. Capelle, *L'Exultet pascal, œuvre de saint Ambroise*, dans *Miscellanea Mercati*, I, Rome, 1946, p. 232.

⁷⁹ En outre, nous l'avons signalé, une cuve baptismale était placée, à Salerne, près de l'ambon.

⁸⁰ Il n'est peut-être pas anodin de trouver, dans l'inscription des chanceliers (1127-

L'homme au serpent de Salerne pouvait ainsi évoquer le pécheur repent qui écarte de son cœur le serpent du péché⁸¹. On serait ici tenté de croire, à la suite de S. Sinding-Larsen, qu'en servant un contexte liturgique plus spécifique (en l'occurrence la liturgie du samedi saint), l'image, dont les implications pouvaient être modulées, se prêtait à diverses interprétations qui, sans affecter son sens premier, pouvait cependant varier «en conformité avec ces changements d'accent dans la liturgie»⁸².

«Incurvati sumus», *l'itinéraire de l'homme vers Dieu*

Selon plusieurs auteurs, le groupe sculpté qui est aujourd'hui conservé dans la galerie d'art William Rockhill Nelson de Kansas City⁸³ (pl. Vb) et qui, semble-t-il, proviendrait de Cava dei Tirreni, pouvait constituer à l'origine le véritable support sculpté du pupitre fixe de l'ambon de l'abbaye bénédictine⁸⁴. Composé de deux hauts-reliefs en marbre, ce groupe est aujourd'hui lacunaire. La partie supérieure qui comprenait l'aigle est manquante, à l'exception des serres de l'oiseau encore visibles sur le socle où il prenait appui⁸⁵. En dessous de ce socle, le second haut-relief est entier : il

1136) qui entourent l'autel, l'évocation de ce thème. La participation au sacrifice eucharistique est permise à ceux qui se sont débarrassés du *vieil homme* et qui ont revêtu l'*homme nouveau* qu'est le Christ : *Nec minus haec sacra sunt, quamvis sint per via cunctis, Namque novo populo victima Christus adest. Illius vituli species quem panis obumbrat, Digne sumpta caro, languores quoslibet aubert. Exue te veterem quisquis vis sumere digne, Has epulas, hominemque novum novus indue Christum*, cf. A. Capone, *Il Duomo di Salerno...* cité n. 6, I, p. 72-73.

⁸¹ Sur le tympan de la Seo de Jaca, le lion symbole du Christ épargne un pécheur prosterné à ses pieds qui éloigne de sa poitrine un serpent (péché). Une inscription délivre le sens la scène : *Parcere sternerit Leo Christusque petenti/Imperium mortis conculcans est Leo fortis*. Cf. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955-1959, p. 93-94; S. Moralejo, *Le origini del programma iconografico dei portali nel Romanico spagnolo*, dans *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Modène, 1989, p. 35-51, fig. 26.

⁸² S. Sinding-Larsen, *Iconography and ritual, a study of analytical perspectives*, Oslo, 1984, p. 33-36.

⁸³ L. Cochetti Pratesi, *Problemi della scultura romanica campana*, dans *Commentari*, 1956, p. 14; M. Stokstad, *Romanesque sculpture in American Collections. XV. Kansas City, Missouri and Lawrence, Kansas*, dans *Gesta*, 1977-1978, p. 56-57, fig. 10; D. Glass, *Romanesque sculpture...* cité n. 2, 1991, p. 75.

⁸⁴ L'ambon, démonté à une date inconnue, a été remonté dans son état actuel au XIX^e siècle. Il est généralement daté du dernier quart du XII^e siècle. Une inscription (dont on remet parfois en doute son appartenance à l'ambon, cf. F. Gandolfo, *La scultura normanno-sveva...* cité n. 2, p. 51) donne le nom de l'abbé Marin (1146-1170).

⁸⁵ La disposition de ces figures mais, surtout, la présence – bien que lacunaire –

s'agit d'un atlante courbé, les jambes fléchies vers l'intérieur (suggérant le poids qui pèse sur ses épaules), la tête inclinée, le regard fixé au sol, portant sur ses épaules un serpent qu'il maintient de ses deux mains. L'homme à l'allure trapue est vêtu d'une tunique aux plis rudement tracés. Le type de visage – rond, les cheveux en mèches ondulées – et la confection du drapé rappellent certains procédés de la sculpture italienne septentrionale. Des comparaisons formelles ont été établies avec un atlante placé sur l'angle intermédiaire de l'ambon de Sant'Ambrogio à Milan⁸⁶. La traduction plastique de ces atlantes (la flexion de leur corps) semble accorder à la forme elle-même une valeur didactique qui redouble ici le sens du schéma iconographique. L'homme que « Dieu avait fait droit » est désormais « incurvé »⁸⁷ : « et moi, courbé, blessé, que ton salut, Dieu, me redresse ! » (Ps. 69, 30). La position instable de l'homme de Kansas City montre encore son assujettissement au serpent qui marque de son empreinte mortelle la *lata saeculi via*. Le serpent (*ut animal brutum effectus sit* précisait Raban Maur), image explicite du Diable tentateur tout occupé à faire basculer les hommes dans le péché, afflige et infléchit vers le bas le corps de l'atlante. La position de la gueule entrouverte du serpent à la hauteur de l'oreille du personnage pourrait invoquer la « persuasion quotidienne » du serpent contre laquelle l'auditeur est appelé à se prémunir et, d'une façon plus générale, l'ambivalence de la langue (Jc. 5, 5-10), instrument de vie ou de mort, selon la formule de l'Ancien Testament : « La mort et la vie au pouvoir (dans la main) de la langue » (*Mors et vita in manu linguae*) (Pr. 18, 21)⁸⁸. On opposerait ainsi aux perfides conseils du serpent⁸⁹, la lecture de l'Évangile (Aigle), considérée comme un précieux instrument de sa-

de l'aigle semblent confirmer l'attribution de cet ensemble au décor primitif de l'ambon de Cava dei Tirreni. Selon l'hypothèse la plus logique, le groupe de Kansas City constituait l'ornementation centrale de l'avancée en saillie; l'aigle formant la console du pupitre. F. Aceto (*I pulpiti di Salerno...* cité n. 2, p. 174, fig. 9) a cru reconnaître la partie manquante du groupe de Kansas City dans un haut-relief représentant un aigle conservé dans le cloître de l'abbaye.

⁸⁶ L. Cochetti Pratesi, *In margine ad alcuni recenti studi...* cité n. 2, p. 281.

⁸⁷ C. Heck, *L'Échelle céleste dans l'art...* cité n. 63, p. 250-256.

⁸⁸ C. Casagrande et S. Vecchio, *Les péchés de la langue*, Paris, 1991, p. 22.

⁸⁹ Guillaume de Saint-Thierry, *Le Miroir de la Foi...* cité n. 72, p. 106 : « il ne craint pas, ce Serpent blasphémateur, de se glisser maintenant encore dans le Paradis de Dieu, de chercher à séduire l'esprit des fidèles, de siffler à leurs oreilles divers blasphèmes contre la foi, de faire retentir en leur cœur les incantations du doute. Mais que le croyant déjà avancé dans la foi sache bien qu'il est toujours préférable d'écraser, par le mépris, la tête nocive de cette bête, plutôt que de répondre point par point à ses suggestions [...]. On n'évitera pas la contagion de son mortel poison si l'on écarte tout à fait de soi le souffle pestilentiel de sa bouche empoisonnée ».

lut. Il n'est pas exclu que la «résistance», réelle ou supposée, offerte par l'homme, n'a de sens et de force que si ce dernier est soutenu dans son action par le Verbe divin qui, manifesté au monde, est désormais au cœur de l'histoire humaine. L'image présenterait dès lors un peu plus qu'une simple vision antithétique, qui se résoudrait dans une plate opposition dualiste (entre le chemin de vie et le chemin de mort) mais, au contraire, porteuse d'espoir, tout en évoquant la situation amère de l'homme vulnérable et coupable, elle baliserait un parcours, celui que tout homme incurvé sous le poids du péché originel, recourbé, assis dans les ténèbres, doit accomplir sur la terre, dans la région de dissemblance, pour se redresser : «ce que Dieu trouve abaissé, il le relève et l'élève en lui» écrira bien plus tard maître Eckhart⁹⁰, comme en réponse au mot de saint Bernard : *Incurvati sumus* («nous sommes incurvés»)⁹¹.

Un monde à condamner ou un monde à sauver? Le rôle de «l'infidèle»

Malgré leur état les pécheurs gardent une place dans l'Église, comme le rapporte saint Bernard : «soit par les sacrements de l'Église qui leur sont conférés, aussi bien qu'aux justes, soit par la foi qu'ils confessent comme les autres, soit par leur appartenance même tout extérieure à la communauté des fidèles, soit encore par l'espoir du salut à venir»⁹². Mais qu'en est-il des peuples des nations à évangéliser, des infidèles? Dans la sculpture du mobilier de l'Italie méridionale (trône épiscopal, candélabre, ambon), entre les XII^e et XIII^e siècles, la représentation de «l'infidèle» est un phénomène récurrent qu'il faut ici souligner pour tenter de comprendre quel est l'enjeu de leur présence sur ce mobilier et pourquoi, à Caserta Vecchia, c'est sous les traits d'un oriental que se présente l'homme au serpent.

À Saint-Nicolas de Bari, sous le trône archiépiscopal d'Élie (XII^e siècle)⁹³, le sort des infidèles (barbares, païens) est fermement soumis à la puissance

⁹⁰ Maître Eckhart, *Sermon 54b*, éd. J. Ancelet-Hustache, II, Paris, 1978, p. 164, cité par C. Heck, *L'Échelle céleste dans l'art...* cité n. 63, p. 251.

⁹¹ Saint Bernard, *Sermo XL*, P.L. CLXXXIII, col. 649.

⁹² Saint Bernard, *Super Cantica*, XXV, 2, 2, cité par P. Longère, *Œuvres oratoires de Maîtres Parisiens au XII^e siècle*, I, Paris, 1975, p. 72-74.

⁹³ Le trône porte une inscription mentionnant le nom d'Élie, bénédictin originaire de Cava dei Tirreni, abbé de Saint-Nicolas et archevêque de Bari (1089-1105). Sa datation oscille, suivant les auteurs, entre le début du XII^e et le troisième quart du XII^e siècle, cfr. P. Belli d'Elia, *Pouilles Romanes...*, p. 180-181, fig. 53; J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Romanik*, Munich, 1998, p. 102-104; S. Silvestro, *La Puglia*, dans M. D'Onofrio (dir.), *La scultura d'età normanna tra Inghilterra e Terrasanta. Questioni storiografiche*, Rome-Bari, 2001, p. 105-138 : 119-128.

de l'institution ecclésiastique (pl. VIa). À l'arrière du trône, les uns, coupables et réfractaires à la foi chrétienne, sont anéantis et dévorés par des lionnes (incarnant la domination du mal) (pl. VIb). Sur le devant, ceux qui se sont convertis, sont soumis à l'autorité de l'Église et portent le siège. Les visages grimaçants des deux esclaves barbares (Noirs d'Afrique, Éthiopiens?), placés aux angles antérieurs du trône, sont déformés par un rictus de l'effort et de la douleur, tandis que le personnage central maintient plus librement le trône, la main droite appuyée sur un bâton⁹⁴. Si les infidèles remplissent ici une fonction nécessaire, et on ne saurait comparer leur rôle à celui d'un simple échafaudage, c'est qu'ils tiennent dans l'humanité telle que l'ont faite à la fois la chute et la promesse du Rédempteur, une place inévitable. « Bien que les infidèles ne soient pas eux-mêmes placés dans les conditions normales du salut, ils pourront être sauvés parce qu'ils font partie intégrante de l'humanité qui sera sauvée »⁹⁵. Une telle décoration à la base du trône, qui est aussi le lieu de la parole pour l'évêque, vicaire du Christ, rend compte de la politique missionnaire active de l'Église, dans une ville fréquentée par les pèlerins qui, venant de toute l'Europe, se rendaient à Constantinople et aux Lieux saints et où des communautés ethniques diverses (Sarrasins, Juifs, Arméniens...) s'étaient établies au cours du XII^e siècle. On peut aussi se demander si elle ne témoigne pas d'une volonté d'affirmer, même de façon symbolique, l'autorité ecclésiastique que la réalité politique rendait, semble-t-il, plus théorique que réelle⁹⁶.

⁹⁴ L'identification de la figure centrale est problématique. Pour certains auteurs, il s'agit d'un Sarrasin, cf. A. Grabar, *Trônes épiscopaux du XI^e et XII^e siècle en Italie Méridionale*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1954, p. 7-52 : 10-13, fig. 4; F. Gabrieli et U. Scerrato, *Gli Arabi in Italia*, Milan, 1979, fig. 323. Récemment S. Silvestro (*La Puglia...* cité n. 93, p. 119-128) a souligné l'incongruité d'une telle attribution et, à la suite de P. Belli d'Elia, elle a proposé d'identifier ce personnage à un pèlerin, en établissant un parallèle avec la figure de saint Nicolas pèlerin représenté sur la porte en bronze de Trani et en notant que le bonnet côtelé porté par le personnage est aussi celui que revêt le Christ pèlerin de Silos. Notons que ce type de bonnet côtelé est souvent l'attribut des Juifs cf. H. Schreckenberg, *Christliche Adversus-Juadæos-Bilder. Das Alte und Neue Testament im Spiegel der christlichen Kunst*, Francfort-sur-le-Main, 1999 (*Europäische Hochschulschriften*), fig. 11 p. 49, fig. 13 p. 51, 57-59.

⁹⁵ H. De Lubac, *Catholicisme*, Paris, 1947, p. 194.

⁹⁶ Sur les rapports conflictuels entre le clergé local et le pouvoir des nouveaux seigneurs normands, voir J.-M. Martin, *Italie Normandes, XI^e-XII^e siècles*, Paris, 1994, p. 135. – La datation du trône au troisième quart du XII^e siècle déplacerait quelque peu les termes du problème. P. Belli d'Elia (*Pouilles romanes ...* cité n. 39, p. 181) a justement noté que la construction du trône à cette date soulignerait le dessein du clergé de Saint-Nicolas qui, « en revendiquant au nom d'Hélie les droits propres à un siège épiscopal » pour leur église, désirait supplanter l'évêque.

À Salerne, on accorde, dans la composition architectonique de l'ambon de Romuald II Guarna, une place de choix aux figures « païennes » qui se dressent sur les angles intermédiaires de la plate-forme à la hauteur des voix prophétiques et évangéliques. Les atlantes revêtus sommairement d'un simple pan de tissu soutiennent une large feuille d'acanthé. À gauche, l'homme âgé est vraisemblablement un musulman; il est barbu, porte des chausses plissées et il a pour couvre-chef un turban⁹⁷ (pl. VIIa). À droite, le personnage plus jeune, imberbe, est pieds nus. Les traits de son visage (grosses lèvres, boucles épaisses des cheveux) l'apparentent à un barbare (pl. VIIb). Ces figures n'impliquent pas de valeur négative, si ce n'est leur non-appartenance à la communauté des fidèles *stricto sensu*. On peut alors s'interroger sur la signification de leur présence sur l'ambon, sur les motivations historiques et religieuses qui ont dicté le choix de la figure du musulman. Doit-on ici admettre que le musulman, souvent appelé « païen » au XII^e siècle⁹⁸, au même titre que la figure du barbare, et à l'image de celles des chapiteaux de l'ambon qui évoquent, sous divers aspects, l'univers habité, constitue une allusion au monde païen, dans une acception large? La prédication évangélique s'adresse aussi aux peuples païens, c'est ce que rappelle Innocent III dans un texte qui explique le symbolisme du cérémonial de cette lecture :

⁹⁷ D. Glass (*Romanesque sculpture...* cité n. 2, p. 82, fig. 78) a rapproché cette figure de celles qui marquent les angles du coffret du Metropolitan où les personnages sont coiffés de turbans en forme de coussin. Le turban est la coiffure des Orientaux, notamment des mahométans. Il est intéressant de noter comment dans l'art de la Renaissance les artistes l'utilisèrent pour caractériser les personnages de l'Ancien Testament, les Sarrasins, les sibylles. Au Moyen Âge, si l'on s'en tient au catalogue iconographique de H. Schrekenberg (*Christliche Adversus-Judaeos-Bilder ...* cité n. 94) le turban ne semble pas désigner les Juifs. – Remarquons que sur l'ambon de Sessa Aurunca, certaines figures masculines allègres des chapiteaux sont coiffées soit d'un turban, soit d'un bonnet côtelé; elles sont présentées, selon un curieux rituel, en train d'abreuver ou de nourrir des animaux fantastiques devenus, semble-t-il, inoffensifs.

⁹⁸ P. Guichard, *Islam*, dans J. Le Goff et J.-C. Schmitt (dir.), *Dictionnaire raisonné de L'Occident médiéval*, Paris, 1999, p. 530. L'idée que les musulmans rendent un culte à des idoles est fréquente au XII^e siècle, en particulier dans les chansons de geste qui véhiculent une image particulièrement déformée de l'Islam. Au Moyen Âge, l'Islam et les musulmans n'existent pas, du moins au niveau du lexique. Ils sont désignés par des mots divers (« païens », « infidèle », « maures », « sarrasins », « idolâtres ») ou des termes ethniques (« arabes », « turcs », « persans »). – En Italie méridionale, la coexistence entre musulmans et chrétiens s'est progressivement dégradée à la fin du XII^e siècle et dans les premières décennies du XIII^e siècle. En Sicile, la dernière expulsion massive eut lieu en 1221-1223, sous le règne de Frédéric II.

Le diacre qui va lire l'Évangile, monte (à l'ambon) d'un côté et sort de l'autre, parce que les apôtres ont prêché d'abord aux Juifs et ensuite aux Gentils, selon ce qu'ils disent aux Juifs : « puisque vous avez repoussé la parole de Dieu et que vous vous êtes rendus indignes, eh bien?! nous nous tournons vers les païens » (Act. 13, 46)⁹⁹.

La représentation de ces figures sur l'ambon, en posant le problème du salut des infidèles, rappelle l'appel universel au salut (Col. 3, 9-11). D'une certaine façon, les atlantes de l'ambon comme ceux qui soutiennent le trône de Bari, sont le fruit d'une même intention et recouvrent une signification similaire. L'Église en marche est perçue comme la seule voie normale de salut : « en elle seule se refait et se recrée le genre humain »¹⁰⁰. Gardienne indéfectible de la foi, elle se reconnaît la charge du genre humain tout entier.

Rien d'étonnant alors de retrouver, sur l'ambon de Caserta Vecchia (1213) qui est aujourd'hui un pastiche moderne n'insérant dans la composition actuelle qu'une partie des reliefs du XIII^e siècle¹⁰¹, une représentation de « l'infidèle » (pl. VIIIa). En s'inspirant à la fois de l'atlante de l'ambon de Guarna et de l'homme au serpent de l'ambon d'Aiello, le sculpteur a installé, dans un petit pilier d'angle, un homme barbu, coiffé d'un turban, tenant contre sa poitrine un serpent. Comme l'a justement précisé F. Gandolfo, pour tenter une lecture plus nuancée de ce haut-relief, il faut lui associer les deux autres petits piliers d'angle avec lesquels il formait à l'origine un ensemble cohérent : l'un est orné du prophète Jérémie (*ORACIO IEREMIE P<RO>FETE – RECORDARE D<OMI>NE*, selon Lm. 5, 1 que l'on récitait

⁹⁹ Innocent III, *De Sacro Altaris Mystero*, 42, P.L. CCXVII, col. 823. – À Salerne, le célèbre sermon de Quodvuldeus, *Contra Iudaeos, paganos et Arianos*, très populaire en Campanie et participant dans une certaine mesure de la polémique anti-juive, servait encore de *lectio* pour les matines du jour de Noël à la fin du XVI^e siècle. La dramatisation du passage contre les Juifs (*Vos, inquam, convenio, o Iudaei*) s'opérait alors par l'utilisation d'une voix différente pour la convocation du *lector* et les réponses des prophètes. Le sermon tendait à montrer que la venue du Christ avait bien été prédite par les prophètes de l'Ancien Testament et que les Juifs qui rejetaient ces témoignages avaient tort. Il faisait défiler les prophètes de l'Ancien Testament, mais des personnages juifs du Nouveau Testament et des païens étaient également cités. Sur la diffusion en Italie méridionale du sermon et de son influence dans l'iconographie des ambons campaniens, voir D. Glass, *Pseudo-Augustine, prophets, and pulpits in Campania*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, 1987, p. 215-225.

¹⁰⁰ Augustin, *Epistola CXVIII*, V, 33, P.L. XXXIII, col. 448, cité dans H. De Lubac, *Catholicisme...* cité n. 95, p. 185.

¹⁰¹ L'homogénéité stylistique de certains reliefs insérés dans la composition moderne de l'ambon ou conservés dans le local de l'évêché ont permis à la critique de les attribuer à un même atelier; leur appartenance à un unique ambon reste probable.

pendant la Semaine Sainte, aux journées commémoratives de la passion du Christ¹⁰²), l'autre de l'Annonciation (aujourd'hui conservée dans le local de l'évêché), thème qui apparaît pour la première fois sur un ambon campanien. L'Incarnation du Fils de Dieu (le *Verbum caro factum est* du prologue de Jean [Jn. 1, 14] est qualifié au Moyen Âge de *sacratissima praedicatio*¹⁰³) et l'exaltation pascale énonce le dessein salvateur universel de Dieu. De par la mise en correspondance des motifs, on peut supposer que l'image de «l'infidèle» ne représentait pas seulement un symbole du mal et de l'erreur, mais constituait un maillon essentiel du discours sur l'œuvre rédemptrice accomplie par Jésus : «Le Christ Jésus est venu dans le monde pour sauver les pécheurs» (selon I Tim. I, 15; mais aussi Jn. 3, 17; Lc. 19, 10). On comprend que l'on ait voulu, en ce lieu destiné à la lecture de l'Évangile, mettre l'accent sur l'appel divin et la possibilité du salut pour les infidèles, tout en mentionnant le problème posé par la Parole de Dieu, à savoir que celui qui la refuse, qui méconnaît le Verbe, demeure dans les ténèbres du monde (Jn. 3, 17-21).

Montevergine, S. Vittore del Lazio

Les deux derniers exemples de ce type de pupitre se rencontrent à Montevergine (vers 1260)¹⁰⁴ et à S. Vittore del Lazio (vers 1275). Tout en restant fidèles au modèle iconographique de Salerne, réalisés un peu moins d'un siècle auparavant (vers 1180), ces pupitres introduisent des éléments radicalement nouveaux dans le traitement plastique de la figure humaine¹⁰⁵. Sur le fragment provenant de l'ancien ambon de l'église abbatiale de Montevergine, le visage de l'homme exprime une souffrance inédite (pl. VIIIb). Par cette touche émouvante et humaine, le sculpteur parvient à insuffler à ce thème traditionnel une force expressive exceptionnelle. Le travail nouveau accompli sur l'expression du sentiment suggère l'ampleur des changements advenus dans le domaine spirituel, sous l'impulsion des réflexions diffusées par les Ordres Mendiants et, en particulier, de la sensibilité franciscaine. Mais l'effroi de l'homme conscient et lucide face à la lutte qu'il doit soutenir dans l'ici-bas contre le mal semble encore un écho poignant au cri par lequel Anselme ouvre sa première méditation : *Terret*

¹⁰² Les jeudi, vendredi et samedi, on lisait le livret des Lamentations, où s'expriment la douleur, le repentir, et malgré tout l'espoir, cf. A.-M. Gérard, *Dictionnaire de la Bible*, Paris, 1989, p. 766-768.

¹⁰³ J. Longère, *Œuvres oratoires de Maîtres Parisiens...*, cité n. 92, p. 42.

¹⁰⁴ M. D'Onofrio et V. Pace, *Campanie romane...* cité n. 2, p. 47; F. Gandolfo, *La scultura normanno-sveva...* cité n. 2, p. 217-128.

¹⁰⁵ F. Gandolfo, *La scultura normanno-sveva...* cité n. 2, p. 128.

me vita mea, «Ma vie me remplit de terreur»¹⁰⁶. La force émotionnelle que recèle l'image détermine l'affect qui accompagnera l'expérience intérieure et, par l'angoisse qu'elle suscite, elle permet d'enclencher le processus de méditation et d'orienter le moine, les yeux rivés au ciel (vers l'aigle du pupitre), dans la voie du salut¹⁰⁷. L'évocation de l'affliction laisse aussi supposer de la part du sculpteur une sensibilité plus personnelle qui s'est affranchie d'une conception purement symbolique du monde et qui laisse libre cours à l'émotion, à la *Potentia Motiva*, que Thomas d'Aquin préconisait pour accroître l'intensité de l'œuvre¹⁰⁸.

À S. Vittore del Lazio, on a eu davantage la volonté de clarifier la position de l'homme qui se présente nu, coiffé comme un homme de son siècle, et qui, d'un seul élan, porte le livre de l'Évangile, foule au pied un oiseau¹⁰⁹, et saisit un serpent, mordu par un lézard¹¹⁰ (pl. III d). Le serpent, fermement maintenu dans la partie basse de la composition, semble réduit à un appendice anecdotique. La figure montre une victoire et, par le port du livre, elle indique son adhésion à la parole. «La loi de la rédemption reproduit ici la loi de la Création : il fallait que l'homme concourût à sa fin sublime, il faut maintenant qu'il concoure à son rachat»¹¹¹. Le pessimisme qui dévaluait le monde né de la faute semble ici minimisé et on octroie désormais à l'homme une participation active au processus rédempteur. Or, cette réflexion correspondait assez bien à la quête de vie intérieure et de sainteté individuelle qui s'affirme de plus en plus dans toute la chrétienté avec la fin de siècle. Mais si l'on reconnaît un rôle déterminant à l'édification intérieure, à la responsabilité individuelle, souscrivant en cela aux nouveaux courants de pensée qui introduisent l'idée de la valeur de l'homme (le thomisme), on ne saurait lui accorder la primauté. La place du motif, sur l'ambon, montre que les moyens de grâce sont encore à chercher dans l'Église.

¹⁰⁶ Cité par M. Carruthers, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, 2002, p. 330.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 325-334.

¹⁰⁸ E. Simi Varanelli, *Artisti e dottori nel Medioevo. Il campanile di Firenze e la rivalutazione delle « arti belle »*, Rome, 1995.

¹⁰⁹ Il faut sans doute, de par son emplacement, accorder ici une valeur négative à l'oiseau, cf. Raban Maur, *De Universo*, P.L. CXI, col. 240-242; Eucher, *Liber formularum spiritalis intelligentiae*, V, P.L. L, col. 749 a.

¹¹⁰ Raban Maur (*De Universo*, P.L. CXI, col. 229) classe le lézard parmi les reptiles. On a parfois cependant assimilé le lézard à la salamandre qui a une valeur généralement positive comme symbole des justes et des hommes de Dieu, cf. Hugues de Fouilloy, *De Bestiis et Aliis rebus liber secundus*, P.L. CLXXVII, col 74-75.

¹¹¹ H. De Lubac, *Catholicisme...* cité n. 95, p. 187.

«Expression visuelle de croyances enseignées et vécues», le pupitre de Salerne constitue la «création» iconographique la plus surprenante de la production campanienne de cette période. La vaste fortune et la place insigne qu'on a réservé à ce thème, exaltant la puissance et la vertu salvatrice de la Parole de Dieu, permettent de mesurer l'importance fondamentale attribuée à la liturgie de la Parole mais aussi la mise en valeur du caractère sacré de l'Écriture et de la prédication évangélique. Comme l'écoute de la parole, l'image doit susciter chez les auditeurs foi et pénitence, pierre de touche de la réalité de la foi. Ce décor sculpté n'accrédite pas seulement la thèse traditionnelle sur l'équivalence didactique entre parole et image¹¹², il montre également comment l'image, qui sert de support au discours théologique, remplit la fonction essentielle de capter l'attention de l'observateur et d'orienter son mode de pensée, en reconnaissant au visuel un évident potentiel émotionnel. Les diverses implications de ce thème modulable confirme, à un autre registre, la fonction de l'image, comme auxiliaire de la parole, capable d'actualiser, de rendre signifiant et mémorable l'annonce de la Parole du salut¹¹³. La figure de l'homme au serpent ne réunit-elle pas sur sa seule personne les valeurs conjuguées de l'homme et du pécheur, ce qui ne définit ni plus ni moins que notre sort commun d'êtres déçus et courbés, si on l'entend au sens paulinien et augustinien de *massa perditionis*? Mais sa localisation sur le pupitre fixe de l'Évangile nous enjoint aussi à constater explicitement la puissance de la foi qui rend l'homme immune au venin du péché, en nous remémorant que la Parole de Dieu implique et provoque une réponse de la foi, engage une coopération. Utilisé plus librement, mais toujours dans un contexte spécifique (zone intermédiaire de l'ambon, douille du candélabre), ce thème ne pouvait-il pas évoquer de manière pertinente les nations ou «l'infidèle» mis en présence de l'Évangile (Jn. 1, 12)?

Laurence AVENTIN

¹¹² D. Menozzi, *Les Images. L'Église et les arts visuels*, Paris, 1991, p. 30-38; R. Recht, *Une Bible pour illettrés? Sculpture gothique et «théâtre de mémoire»*, dans *Critique, Revue générale des publications françaises et étrangères*, 1996, p. 188-206; P. Racine, *I modelli biblici : dalla rappresentazione all'insegnamento del popolo cristiano*, dans A. C. Quintavalle (dir.), *Medioevo : I Modelli*, Parme, 2002, p. 151-155.

¹¹³ J.-P. Antoine, *Six rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*, Paris, 2002, p. 74.