

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

L'età medievale
a cura di Carmelo Occhipinti

Roma 2015, fascicolo I, tomo II

UniversItalia

Il presente volume riproduce il fascicolo II (tomo I) del 2015 della rivista telematica
semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.
Cura redazionale: Filippo Spatafora

Direttore responsabile: CARMELO OCCHIPINTI
Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia,
Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo,
Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza
Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010
Sito internet: www.horti-hesperidum.com/

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"
Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in
forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* sele-
zionati in base alla competenza sui temi trattati.
Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non
individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-792-4

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di
questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo
di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

CARMELO OCCHIPINTI, <i>Editoriale</i>	5
ILARIA SFORZA, <i>Introduzione</i>	13

TOMO I

SIMONE CAPOCASA, <i>L'immagine divina tra Oriente e Occidente. Note sull'iconografia della Dea Madre</i>	39
GIULIA ROCCO, <i>Scene di culto divino e di rituali sacri nel mondo greco tra il Geometrico e l'Orientalizzante</i>	65
RITA SASSU, <i>La dea di Samos. Origini, forme e luoghi del culto di Hera presso il santuario extraurbano</i>	99
ILARIA SFORZA, <i>«Immortali e immuni da vecchiaia per sempre». Sui cani di Alcino in Odissea 7, 91-94</i>	133
ELENA CASTILLO RAMÍREZ, <i>L'odio contro i tiranni: canalizzazione della violenza collettiva nella distruzione delle immagini del leader politico nella Roma imperiale</i>	153
CHIARA BORDINO, <i>Émpsychoi eikónes. Contemplare il martirio attraverso l'immagine e la parola dall'età paleocristiana all'iconoclastia</i>	183
ANASTASIA PAINESI, <i>The influence of ancient ekphrásis on the painters of the Renaissance: Rosso Fiorentino's Shipwreck of Ajax Minor in the Francis I gallery at the palace of Fontainebleau</i>	235
ABSTRACTS.....	259

TOMO II

KATHARINA WEIGER, <i>Le 'immagini vive' di una Crocifissione e la partecipazione dell'osservatore</i>	9
ULRICH HOFFMANN, "O inanimato Corpo". <i>Trasformazioni e duplicazioni del corpo nell'immagine animata del Filocolo boccaccesco e negli adattamenti tedesco di Floire und Blanche-flor</i>	47
MARIANNE GILLY-ARGOUD, <i>L'incarnation vivante dans les images de sacrements: l'interaction dévotionnelle à travers les porteurs de l'eucharistie dans l'iconographie alpine tardo-médiévale</i>	95
ELENA FILIPPI, <i>L'antropologia di Nicola da Cusa e il tema della «viva imago Dei». Riflessi nella cultura figurativa del Quattrocento</i>	135
FRANCESCA CORSI, <i>Ogier le Danois: dalla corte di Carlo Magno a eroe della Danimarca</i>	177
DONATELLA GAVRILOVICH, <i>Dall'evocazione del testo poetico allo spazio scenico parlante: la sperimentazione sinestetica in Russia</i>	187
ABSTRACTS	211

EDITORIALE

CARMELO OCCHIPINTI

Vide da lontano un busto grandissimo; che da principio immaginò dovere essere di pietra, e a somiglianza degli ermi colossali veduti da lui, molti anni prima, nell'isola di Pasqua. Ma fattosi più da vicino, trovò che era una forma smisurata di donna seduta in terra, col busto ritto, appoggiato il dosso e il gomito a una montagna; e non finta ma viva; di volto mezzo tra bello e terribile, di occhi e di capelli nerissimi; la quale guardavalo fissamente; e stata così un buono spazio senza parlare, all'ultimo gli disse: «Chi sei?»

G. LEOPARDI, *Dialogo della natura e di un islandese*

Poco prima che si chiudesse l'anno 2013, nel sito internet di «Horti Hesperidum» veniva pubblicato il *call for papers* sul tema delle «Immagini vive».

Nonostante la giovane età della rivista – giravano, ancora, i fascicoli delle sole prime due annate –, sorprendentemente vasta fu, da subito, la risposta degli studiosi di più varia formazione: archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti. In poche settimane, infatti, il nostro *call for papers* si trovò a essere rilanciato, attraverso i siti internet di diverse università e istituti di ricerca, in tutto il mondo. Risonanza di gran lunga inferiore, nonostante l'utilizzo degli stessi canali, riuscivano invece a ottenere le analoghe iniziative di lì a poco condotte da «Horti Hesperidum» su argomenti specialisticamente meglio definiti come quello della *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (1567) di Lodovico Guicciardini (a proposito dei rapporti artistici tra Italia e Paesi nordici nel XVI secolo), e del *Microcosmo della pittura* (1667) di

Francesco Scannelli (a proposito del collezionismo estense nel XVIII secolo).

Evidentemente era il tema in sé, quello appunto delle «Immagine vive», a destare una così inaspettata risonanza. Tanta risonanza si dovrebbe spiegare – mi sembra – in ragione di una nuova e sempre più diffusa esigenza, molto sentita ormai da parte degli studiosi di storia artistica (sollecitati, più o meno consapevolmente, dagli accadimenti del mondo contemporaneo): l'esigenza, cioè, di indagare certa qualità 'attiva' che le immagini avrebbero posseduto nel corso della storia, nelle epoche, nei luoghi e nei contesti sociali e religiosi più diversi prima che esse diventassero, per così dire, gli 'oggetti' – in un certo senso 'passivi' – della moderna disciplina storico-artistica, prima cioè che le stesse immagini si 'trasformassero' in 'reperti', diventando, così, non necessariamente qualcosa di 'morto' (rispetto a una precedente 'vita' perduta), bensì diventando, in ogni caso, qualcosa di 'diverso' da ciò che originariamente esse erano state. Già per il solo fatto di essere 'guardate' sotto una prospettiva disciplinare come quella della storia dell'arte, che è vincolata a proprie istanze di astrazione e di scientificità (in funzione, per esempio, delle classificazioni o delle periodizzazioni), le immagini non hanno fatto altro che 'trasformarsi': ma è vero che, per loro stessa natura, le immagini si trasformano sempre, per effetto della storia e degli uomini che le guardano, e dei luoghi che cambiano; tanto più, oggi, le immagini continuano a trasformarsi per effetto dei nuovi *media* i quali, sottraendole a qualsivoglia prospettiva disciplinare, ce le avvicinano nella loro più imprevedibile, multiforme, moderna 'vitalità'.

Il fatto è che, immersi come siamo nella civiltà nuova del digitale – la civiltà delle immagini virtuali, de-materializzate, de-contestualizzate che a ogni momento vengono spinte fin dentro alla nostra più personale esistenza quotidiana per ricombinarsi imprevedibilmente, dentro di noi, con i nostri stessi ricordi, così da sostanziare profondamente la nostra stessa identità – ci siamo alla fine ridotti a non poter più fare a meno di questo flusso magmatico che si muove sul *web* e da cui veniamo visceralmente nutriti, e senza il quale non riusciremmo proprio a decidere alcunché, né a pensare, né a scrivere, né a comunicare, né a fare

ricerca. In questo modo, però, le immagini che per via digitale, incessantemente, entrano per così dire dentro di noi sono immagini del tutto prive della loro materia, del loro stesso corpo, perché internet, avvicinandocene, ce le impoverisce, ce le trasforma, ce le riduce a immateriali parvenze. Ma così diventa addirittura possibile – ed è questo per molti di noi, come lo è per molti dei nostri studenti, un paradosso davvero mostruoso – diventa possibile, dicevo, studiare la storia dell'arte senza quasi che sentiamo più il bisogno di andare a vedere le opere d'arte, quelle vere, senza cioè riconsiderarle concretamente in rapporto, per esempio, all'esperienza nostra del 'paesaggio' di cui esse sono state e continuano a essere parte: non può che venirne fuori, ormai, una storia dell'arte fatta di opere ridotte alla parvenza immateriale la quale, distaccatasi dalle opere d'arte 'vere', non conserva di esse alcuna idea di fisicità, né possiede la benché minima capacità di coinvolgimento emotivo che derivava anticamente dalla 'presenza', dalla 'corporeità', dal rapporto col 'paesaggio' e col 'contesto', nonché dalle tradizioni e dai ricordi che, dentro quel 'paesaggio', dentro quel 'contesto', rivivevano attraverso le immagini, vivevano nelle immagini. La storia dell'arte ha finito per ridursi, insomma, a una storia di immagini 'morte', staccate cioè dai contesti culturali, religiosi, rituali da cui esse provenivano: in fondo, è proprio questo tipo di storia dell'arte, scientificamente distaccata dalla 'vita', a rispecchiare bene, nel panorama multimediale e globalizzato che stiamo vivendo, il nostro attuale impoverimento culturale.

In considerazione di quanto detto, questa miscellanea sulle «Immagini vive» è stata pensata anzitutto come raccolta di testimonianze sugli orientamenti odierni della disciplina storico-artistica la quale – oggi come non mai afflitta, per di più, dall'arido specialismo accademico che l'ha ridotta alla più mortificante inutilità sociale –, ambisce, vorrebbe o dovrebbe ambire, alla riconquista dei più vasti orizzonti della storia umana, nonché alla ricerca dei legami profondi che uniscono il passato al presente e, dunque, l'uomo alla società e le civiltà, seppure lontane nello spazio o nel tempo, l'una all'altra.

Ebbene questi due fascicoli della V annata (2015) di «Horti Hesperidum», ciascuno diviso nei due tomi che ora finalmente presentiamo, raccolgono i contributi di quanti, archeologi, medievisti, modernisti e contemporaneisti, abbiano voluto rispondere al nostro *call for papers* intervenendo su argomenti sì molto diversi, però tutti collegati a un'idea medesima: quella di verificare, nel passato come nel presente, una certa qualità 'attiva' che sia storicamente appartenuta, o appartenga, alle immagini.

Esattamente come lo enunciavamo nel sito internet di «Horti Hesperidum», alla fine del 2013, era questo il contenuto del nostro *call for papers*:

La rivista semestrale «Horti Hesperidum» intende dedicare il primo fascicolo monografico del 2015 al tema delle “Immagini vive”. Testimonianze letterarie di varie epoche, dall'antichità pagana all'età cristiana medievale e moderna, permettono di indagare il fenomeno antropologico dell'immagine percepita come presenza “viva”, capace di muoversi, parlare, interagire con gli uomini.

Saranno prese in particolare considerazione le seguenti prospettive di indagine:

1. Il rapporto tra il fedele e l'immagine devozionale
2. L'immagine elogiata come viva, vera, parlante, nell'*ekphrasis* letteraria
3. L'iconoclastia, ovvero l'“uccisione” dell'immagine nelle rispettive epoche

Ora, una siffatta formulazione – cui ha partecipato Ilaria Sforza, antichista e grecista – presupponeva, nelle nostre intenzioni, le proposte di metodo già da noi avanzate nell'*Editoriale* al primo numero di «Horti Hesperidum» (2011), dove avevamo cercato di insistere sulla necessità di guardare alle opere d'arte secondo un'ottica diversa da quella più tradizionalmente disciplinare che, in sostanza, si era definita, pure nella molteplicità degli indirizzi metodologici, tra Otto e Novecento. Allora, infatti, ci chiedevamo:

Ma sono pienamente condivisibili, oggi, intenzioni di metodo come le seguenti, che invece meritano la più rispettosa storicizzazione? Ri-

muovere ogni «ingombro leggendario», auspicava Longhi, che si frapponesse tra lo storico e le opere. Considerare queste ultime con il dovuto distacco scientifico. Guardarle «in rapporto con altre opere»: evitare cioè di accostarsi all'opera d'arte – come però sempre accadeva nelle epoche passate – «con reverenza, o con orrore, come magia, come tabù, come opera di Dio o dello stregone, non dell'uomo». Negare, in definitiva, «il mito degli artisti divini, e divinissimi, invece che semplicemente umani». Queste affermazioni, rilette oggi alla luce di nuove esigenze del nostro contemporaneo, finiscono per suonare come la negazione delle storie dell'arte in nome della storia dell'arte. Come la negazione degli uomini in nome dello storico dell'arte. Come la negazione dei modi di vedere in nome della *connoisseurship*. Come la negazione, in definitiva, della stessa 'storia' dell'arte. Infatti la storia ha davvero conosciuto miracoli e prodigi, maghi e stregoni, opere orribilmente belle, sovrumane, inspiegabili, e artisti terribili e divini. Lo storico di oggi ha il dovere di rispettare e comprendere ogni «ingombro leggendario», senza rimuoverlo; dovrebbe avere cioè il dovere di sorprendersi di fronte alle ragioni per cui, anticamente, a destar «meraviglia», «paura», «terrore» erano i monumenti artistici del più lontano passato come anche le opere migliori degli artisti di ogni presente. Quell'auspicato e antiletterario distacco scientifico ha finito in certi casi per rendere, a lungo andare, la disciplina della storia dell'arte, guardando soprattutto a come essa si è venuta trasformando nel panorama universitario degli ultimi decenni, una disciplina asfittica, non umanistica perché programmaticamente tecnica, di uno specialismo staccato dalla cultura, dalla società, dal costume, dalla politica, dalla religione».

In effetti, dalla cultura figurativa contemporanea provengono segnali ineludibili – gli odierni storici dell'arte non possono non tenerne conto – che ci inducono a muoverci in ben altra direzione rispetto alle indicazioni enunciate da Roberto Longhi nelle sue ormai lontane *Proposte per una critica d'arte* (1950) alle quali ci riferivamo nell'appena citato *Editoriale* di «Horti Hesperidum» del 2011. Pensiamo, per esempio, a quanto si verificava in seno alla 55^a Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia (2013), quando artisti e critici dovettero condividere il bisogno di ritrovare la fede – quella fede che, anticamente, era così sconfinata – nel 'potere' delle immagini, e di ritrovare, tentando di recuperarla dal nostro passato, «l'idea che l'immagine

sia un'entità viva, pulsante, dotata di poteri magici e capace di influenzare, trasformare, persino guarire l'individuo e l'intero universo»: d'altronde una tale idea non la si poteva affatto ritenere estranea alla tradizione culturale da cui noi stessi proveniamo nonostante che la modernità 'illuministica' abbia tentato di cancellarla, respingendola come vecchia, come appartenente a una «concezione datata, offuscata da superstizioni arcaiche».

Così, persino sulle pagine del catalogo della stessa Biennale del '13 (come pure su quelle dell'11, dove era fatta oggetto di rimpianto addirittura la potenza mistica di cui in età medievale era capace la 'luce', contro il buio introdotto da una deprecata età dei 'lumi'), l'urgenza di un rinnovato sguardo sul passato e sulla storia era già di per sé un fatto sorprendente e audace: tanto più se, per contrasto, ripensiamo all'altrettanto audace rifiuto del passato che lungo il XX secolo fu provocatoriamente mosso, in nome della modernità, da parte delle avanguardie e delle neo-avanguardie.

Del resto, «la parola 'immagine' contiene nel suo DNA, nella sua etimologia, una prossimità profonda con il corpo e con la morte: in latino l'*imago* era la maschera di cera che i romani creavano come calco per preservare il volto dei defunti»: ma visto che gli uomini del nostro tempo se ne sono dimenticati, serviva ricordare ai visitatori della Esposizione Internazionale che il mistero primigenio della scultura funeraria era, ed è, quello «di opporre alla morte, all'orizzontalità informe, la verticalità e la rigidità della pietra»³.

Di fronte a questa nuova disponibilità dei 'contemporaneisti' nei confronti della 'storia', gli storici dovrebbero, da parte loro, tornare a cercare nel contemporaneo le motivazioni della loro stessa ricerca. Sottratte alle rispettive dimensioni rituali, magiche, funerarie, devozionali e religiose – quelle dimensioni che la civiltà moderna, multimediale e globalizzata ha tentato di annul-

¹ *La Biennale di Venezia. 55ª Esposizione d'arte. Il palazzo enciclopedico*, a cura di M. Gioni, Venezia, Marsilio, 2013, p. 25.

² *Ibidem*, p. 25.

³ *Ibidem*, p. 26.

lare definitivamente – le immagini sono diventate vuoti simulacri, come paiono esserlo quando le si vedono esposte, scientificamente classificate, dietro le vetrine o dentro le sale dei musei al cui interno esse hanno finito per arricchirsi di significati nuovi, certo, ma diversi da quelli che molte di esse possedevano al tempo in cui – citiamo sempre dal catalogo dell'esposizione del '13 – «magia, miti, tradizioni e credenze religiose contavano quanto l'osservazione diretta della realtà»⁴.

⁴ *Ibidem*, p. 28.

L'INCARNATION VIVANTE
DANS LES IMAGES DE SACREMENTS:
L'INTERACTION DÉVOTIONNELLE
À TRAVERS LES PORTEURS DE L'EUCCHARISTIE
DANS L'ICONOGRAPHIE ALPINE TARDO-MÉDIÉVALE

MARLANNE GILLY-ARGOUD

Résultat de la rencontre entre deux *media* artistiques, la peinture murale est le support d'une relation particulière, empreinte de croyances et de pratiques dévotionnelles, entre le fidèle et le personnage surnaturel représenté.

L'image possède une puissance symbolique qui peut être perçue comme réelle dans le cadre de pratiques démonstratives de la foi¹. Certaines images, comme celles des sacrements – directement ou analogiquement représentés – semblent mieux se prêter à une forme d'incarnation vivante dans la peinture, investie par le fidèle. Il faut ainsi s'interroger sur le potentiel de l'image à rendre ce qui est absent présent et à réellement matérialiser la figure sainte². La proximité physique par la peinture murale du fidèle qui adore la personne représentée ou le concept symbolisé à travers elle, rend le sacrement ou la cérémonie dépeinte réelle.

1 BELTING 1998, pp. 64-70.

2 VINCENT 2004b, pp. 182-183.

Ce phénomène semble plus particulièrement prégnant dans les lieux de culte du milieu alpin, où, dans de nombreux habitats de moyenne et haute altitude, il faut se rendre en plaine ou en fond de vallée pour se rendre à la paroisse. Les paroissiens éloignés se plaignent ainsi souvent de ne pouvoir descendre à la messe pour des raisons géographiques ou climatiques, sans compter le constat de ne pas voir souvent le vicaire censé les desservir. Il est pourtant vital moralement et spirituellement de pouvoir pratiquer les rites comme le baptême, le mariage, la messe³. L'image rend alors présent ce sacrement difficile d'accès pour certains lieux en rejoignant la fonction mnémique, rappelant ainsi l'importance fondamentale de la pratique cultuelle et la nécessité de l'eucharistie au centre de la vie chrétienne comme pratique identitaire.

Dans le même esprit, la prédication, si elle reste étrangère au mouvement eucharistique caractérisant la fin du Moyen Âge, développe un discours important sur la pénitence, encourageant le respect des pratiques liturgiques et, partant, la recherche de salut dans l'eucharistie. Cette dernière est effectivement mentionnée par les prédicateurs, exprimant les difficultés de croire et donc la nécessité de voir l'hostie et de communier, développant à travers les *exempla* les cas d'hosties miraculeuses mais aussi l'idée que l'eucharistie fonctionne comme un rappel mémoriel de la Passion, de même que l'autel renvoie au sépulcre et l'élévation à la mise en croix⁴.

Pour ces raisons, certaines images peuvent être qualifiées d'eucharistiques sans représenter directement l'hostie, le sacrement correspondant ou même la Cène. Elles fonctionnent analogiquement en montrant l'eucharistie à travers le Christ et peuvent être considérées comme un palliatif à la difficulté d'assister à la messe et de communier en milieu de montagne. La contemplation des Saintes Espèces est ainsi considérée comme une réelle participation au rituel entier et offre ainsi déjà la potentialité du rachat par le salut. Le souvenir de la Passion ravivé dans

³ BINZ 2006, p. XXII et XXXIII.

⁴ BERIOU 2009, pp. 879-926.

la mémoire paraît alors se voir attribuer le même pouvoir curatif que la réception véritable de l'hostie. L'image devient un objet témoignant de la présence et de la réalité du miracle et du pouvoir de la foi, posant la question complexe d'une image investie par le fidèle comme vivante⁵.

L'INVESTISSEMENT DES PEINTURES PAR DES SUPERSTITIONS
MAGICO-RELIGIEUSES

1. *Croyances et images*

Depuis l'Antiquité paléochrétienne et la codification progressive des images et symboles christiques à partir d'éléments païens, un syncrétisme de fond s'est constitué tout au long de la période médiévale entre le dogme religieux et les superstitions non-chrétiennes, dites magiques.

De nombreux rites relevant d'un investissement superstitieux dans la pratique religieuse et confondant croyance personnelle et foi officielle sont documentés, parmi lesquels l'un des plus marquants est sans doute la pratique iconophage des reliques. Celles-ci sont embrassées ou léchées, des linges ou des images saintes leur sont appliquées pour se voir communiquer leur puissance par le contact avant d'être portées ou ingérées⁶.

E. Kitzinger mentionne ainsi les reliques perdant un précieux liquide recueilli en vue de guérison, de même que les huiles, le sang ou le lait s'écoulant d'images du Christ, de la Vierge ou de saints⁷. La peinture aussi fait l'objet de manducation, assimilée donc aux reliques, elle devient d'une certaine façon assimilée au personnage qu'elle représente. Certaines parties du corps peint sont ainsi grattées et les pigments récoltés mêlés à un liquide

⁵ Ces réflexions ont pour point de départ le chapitre *Présence réelle dans l'Eucharistie et représentation dans l'image* dans BELTING 2005, pp. 123-126.

⁶ VIKAN 2003, pp. 6-10.

⁷ KITZINGER 1954, pp. 83-150.

pour faciliter l'ingestion, laquelle contribue à l'obtention du miracle attendu par le fidèle pratiquant la manducation⁸.

De la même façon que certaines images, sculptées ou peintes sont traitées comme des personnes et sont ainsi embrassées, lavées, habillées voire symboliquement nourries, le rapport à des liquides spécifiques renforce l'idée que la peinture murale est appréhendée comme une relique. Elle est un véhicule ou réceptacle de la personne représentée et est ainsi traitée comme un objet vivant, donnant lieu à une véritable «eucharistie des images» et ce particulièrement avec les nouvelles icônes que sont les *imago pietatis* comme la *Pietà* et le *Vir Dolorum*⁹. La main de la Vierge dans les Déploration est ainsi souvent frottée, de même que ses genoux lorsqu'elle est représentée assise, d'une façon similaire finalement à celle qu'elle a d'intercéder auprès de son Fils en lui touchant la jambe, dans un écho rétrospectif de la pratique antique de supplique d'étreinte des genoux¹⁰.

Ces pratiques documentées dans le monde byzantin sont aussi présentes dans l'Europe occidentale et touchent plus particulièrement les images mariales. Ainsi, de nombreuses inscriptions votives au manteau de la Vierge placent littéralement le scribe sous la protection de la Mère de miséricorde, comme on le voit dans les Alpes comme à la chapelle de Villar Dora où un prêtre remercie sa protectrice car il a exécuté sa première messe sans encombre (fig. 1). Ces pratiques touchent surtout les images eucharistiques, la matérialité du personnage sacré représenté étant signifiée notamment par une insistance sur le sang par exemple dans la Crucifixion où le corps est recouvert de gouttes de sang de la flagellation.

Le pouvoir des figures surnaturelles se manifeste particulièrement par les deux parties du corps les plus signifiantes: les mains, outils polyvalents nécessaires à la survie de l'homme mais aussi vecteur du salut divin par le signe de bénédiction, et

⁸ BARRE & LEPLATRE 2008, pp. 73-89.

⁹ BARRE & LEPLATRE 2008 pp. 81-82.

¹⁰ FREYBURGER 1988, pp. 504-525.

les yeux, miroirs universels de l'âme humaine¹¹. Les Vierges avocates ont ainsi souvent la main dorée comme c'est le cas de l'icône mariale du Panthéon de Rome¹².

De la période romane focalisée sur la représentation symbolique, l'art pictural du Moyen Âge a parfois conservé la description insistante de ces parties transférant le pouvoir sacré et presque magique, que sont les mains et les yeux¹³. Ceux-ci sont souvent amplifiés dans le cadre de peintures murales de saints guérisseurs ou protecteurs comme Christophe et Antoine, placés en extérieur et visibles de loin comme le montre le regard immense du saint Christophe de l'église Sankt Ulrich à Plars-Algund. L'un protégeant de la mort subite et l'autre du feu des ardents mais aussi de l'emprise du mal, ces deux figures montrent en milieu alpin de grandes mains enserrant le bâton devenu palmier pour le géant – comme à la chapelle d'Oulme aux confins du Dauphiné valsusain – et le bâton en forme de tau pour l'abbé, tel qu'on le voit dans la rue principale de Novalesa sur la *Via Francigena* passant les Alpes par le col du Mont-Cenis (fig. 2).

De la même façon, sur la façade de l'abbaye de Sant'Antonio di Ranverso à Buttigliera Alta, le patron des Antonins était représenté dans de grands médaillons, en buste, avec des yeux démesurés, portant loin la protection ou l'avertissement. Le cas est encore plus prégnant pour saint Christophe, dont la grande taille lui permet aussi d'être vu de loin mais dont le besoin de visibilité est encore plus pressant lorsque l'on sait qu'il sauve de la mort subite.

Au-delà de l'importance accordée aux proportions de leur corps, de leurs mains et de leurs yeux, la nécessité de voir certains saints au moins une fois par jour en guise de charme protecteur pose la question prépondérante du choix de

11 VIKAN 2003, p. 4.

12 BELTING 1998, pp. 166-167.

13 J. Frazer est un des premiers érudits à souligner, à travers Plutarque, l'importance des yeux comme vecteur de transmission, des maladies comme de la guérison ou de la protection. Voir: FRAZER 1890 chap. 3. 2. Sur le pouvoir des yeux des images, voir: S. A. CALLISEN 1937.

l'emplacement des peintures murales les représentant, pour permettre notamment par le jeu des regards et des liens visuels la circulation du «pouvoir» magique.

2. *Iconographie, architecture et communication*

Pour permettre un meilleur contact visuel quotidien, les emplacements extérieurs sont très rapidement adoptés comme espace de communication par les images¹⁴. Cela vaut tant pour les messages à caractère politique sur les édifices publics comme les bâtiments communaux, hôpitaux et hôtels de ville, que pour les messages relatifs aux doctrines religieuses, qu'ils soient purement dogmatiques ou bien comme souvent empreints de croyances connexes superstitieuses magico-religieuses.

Tympan en façade et parties hautes des murs latéraux sont ainsi les espaces localisés de prédilection pour développer des motifs iconographiques souvent en lien avec le fondement eucharistique de la croyance chrétienne. Le long des Alpes, les saints Christophe fleurissent aux parois extérieures des chapelles, des églises et même parfois des maisons de particuliers ou de confréries. Il faut alors noter que le géant est préférablement placé sur le mur faisant face à la route. Dans la partie haute de la vallée de Suse, les *Pietà* envahissent les tympan au-dessus des portes d'entrée des églises paroissiales. La Trinité, de même que la Messe miraculeuse, sont aussi des thèmes privilégiés pour décorer les espaces extérieurs des édifices en Briançonnais et Maurienne.

D'une façon générale dans ce type de configuration peu importe le thème du moment qu'il est eucharistique: ces peintures sont quasiment systématiquement visibles depuis la route même si l'église ou la chapelle en est éloignée de plusieurs dizaines de mètres, même problématique qu'il s'agisse d'une route 'interna-

14 Cet engouement sans précédent fait envisager à S. Boscani Leoni l'existence d'ateliers spécifiques pour les décors externes. Voir: BOSCANI LEONI 2003, pp. 164-174: *L'EMPLACEMENT ET LA FONCTION DES IMAGES DANS LA PEINTURE MURALE DU MOYEN AGE* 1993.

tionale' ou d'un itinéraire secondaire local. À Avigliana par exemple, le saint Christophe immense qui ornait la façade de l'église paroissiale San Pietro était visible depuis la route traversant le vieux bourg en contrebas; c'est aussi le cas pour la *Pietà* du tympan de l'église de Bousson, visible depuis la route principale du village plus bas. De même, à Soubras, petit habitat d'altitude, le saint Christophe de la façade est orienté de sorte à faire face à qui emprunte le chemin pour descendre en fond de vallée et ainsi être protégé par la vue du saint pendant au moins une partie du chemin, dans le même esprit que les petites statues votives en bois ou en pierre fixées dans une niche ou sur un corbeau à la façade de nombre de petites chapelles rurales ou de montagne.

Pour les voyageurs ou les travailleurs pressés, le rapport visuel de l'intérieur s'opère depuis l'extérieur par la mise en forme d'édifices particuliers à l'itinérance, la chapelle rurale dont l'*aula* unique s'ouvre par une large arcade souvent barrée par une grille de séparation¹⁵. En bois ou en métal, la clôture permet le contact visuel, le dépôt d'offrandes; elle peut alors engendrer une frustration de ne pas pouvoir toucher les peintures, ce à quoi les décorations externes peuvent remédier. Plus concrètement, le concept de transition de l'extérieur à l'intérieur amène à poser la question de la disposition interne du décor peint et notamment de ce qui fera face à l'ouverture qu'il s'agisse d'une grille de communication ou d'une porte. À Sant'Andrea à Horres (Suse), la Messe Miraculeuse est placée à l'intérieur certes mais dans l'axe sur le mur opposé à la porte d'entrée secondaire, celle utilisée quotidiennement quand la porte principale en façade ne l'est que pour la fête votive de saint André (fig. 3).

Certaines chapelles alpines, et notamment dans les aires géographiques très parcourues comme c'est le cas des chapelles le long des routes de cols, présentent un chevet plat et une peintu-

15 Si celle-ci n'est pas au niveau de l'arc d'entrée et que l'édifice est pourvu d'une porte classique, la grille est alors placée dans l'*aula* unique pour marquer la transition entre le chœur et la nef, où les passants peuvent s'arrêter pour prier et se reposer à l'abri.

re de la *Pietà* au mur est du chœur directement visible depuis l'ouverture de la porte¹⁶.

L'eucharistie fonctionne effectivement souvent comme un leitmotiv du salut au-dessus des autels, avec une prédilection pour les représentations de Crucifixion. Si l'icône devient le retable d'autel en Occident, les édifices alpins se contentent souvent de peintures murales, imitant parfois la typologie du retable, notamment en reprenant une architecture peinte à pinacles et flèches ou bien en mettant en scène en peinture le rideau servant à dévoiler normalement le retable à certains moments liturgiques. Les images eucharistiques, et plus particulièrement celles de messes, qu'elles soient miraculeuses, ordinaires ou faisant parties d'un cycle de saint, sont ainsi régulièrement placées en extérieur ou dans le chœur. La mise en rapport du célébrant avec son équivalent peint est alors évidente. Cette confusion, *a priori* voulue par l'exécutant comme le récepteur, entre la représentation et le représenté est accentuée par l'organisation spatiale entre la peinture et l'architecture, *a fortiori* dans un espace aussi porteur de sens que l'abside.

Il faut enfin se demander si l'apparition divine du Christ des Douleurs dans la représentation de la Messe miraculeuse remplace d'une certaine façon symbolique les suspensions eucharistiques – coffret ou objet décoratif en forme de colombe ou de croix et contenant les hosties consacrées, dispositif tombant en désuétude au cours de la seconde moitié de la période médiévale – puisqu'elle se situe souvent au même emplacement, à savoir en hauteur et dans l'abside: serait-ce une façon littérale de manifester ce changement liturgique important, mettant en avant l'eucharistie de façon inédite à partir du milieu du Moyen Âge ?

L'apparition progressive dans les Alpes de peintures murales d'armoires liturgiques, telles qu'on en voit à Rivalta, Fénis, Vil-

¹⁶ On note par ailleurs un phénomène d'agrandissement de ces édifices par un deuxième espace faisant alors office de nef: la grille d'entrée devenant séparation de chœur et l'arcade-porte devenant arc triomphal, faisant basculer le décor – souvent une Annonciation – de l'extérieur à l'intérieur sans lui faire perdre sa cohérence de *finestra coeli* avec le rapport à l'ouverture, au passage et à la lumière.

lafranca Piemonte ou Briançon, tend à démontrer ce goût pour une représentation et une présence perpétuelle de l'eucharistie dans la partie la plus sacrée de l'édifice religieux, sans risque de profanation et dans un faisceau symbolique complexe constant. Pour ne prendre qu'un seul exemple, l'armoire liturgique de la chapelle Santi Vittore e Corona à Rivalta, située à l'orée de Turin, dénote un souci de représentation vériste très poussé (fig. 4). Le placard à objets liturgiques est simulé dans l'embrasure de la baie latérale absidiale avec la peinture d'un panneau de bois peint et de métal entrouvert sur des étagères où sont disposés un livre – sans doute de messe –, une boîte ronde – *a priori* pour les hosties –, un phylactère portant une inscription de glorification du jour de prière du dimanche, deux flacons en étain – pour l'huile et le vin –, une poignée de petits cierges fins – semblables à ceux fichés devant statues et peintures – et enfin un grand cierge épais où se trouvent deux pièces de monnaie – ayant permis par ailleurs la datation – plantées dans la cire¹⁷. On retrouve à Villafranca Piemonte des objets similaires placés devant une frise d'I. H. S. peints et sur un coffre fermé ou une table: un livre de messe – ici orné de fermoirs – la boîte ronde, les deux flacons en étains, ainsi que deux bougeoirs et une croix de procession¹⁸. L'ensemble est complété par un vêtement liturgique à cordons plié et un couvre-chef de la typologie des *beretta* mais ici noire avec un liseré doré. Ce type de dispositif est un rappel constant du déroulé liturgique quotidien personnel et collectif prenant place dans l'espace où il s'insère.

17 MALAFRONTÉ 2008, p. 83.

18 La représentation du faisceau de cierges semble être une constante dans la représentation peinte des armoires liturgiques car même dans les peintures sans calice, ni livre ni flacons de messe, le motif est présent comme par exemple à la chapelle Saint-Sébastien à Saint-Étienne-de-Tinée. Peut-être faut-il y voir un lien pragmatique avec le commerce des bougies dans le cadre dévotionnel sur lequel nous allons revenir plus loin. Des coffres spécifiques pour ranger les cierges sont ainsi documentés dans les visites pastorales de l'évêché de Grenoble au début du XVI^e siècle. Voir: PARAVY 1993, p. 491.

3. *La représentation liturgique*

Ce souci de vérisme dans le cadre de la représentation d'objets liturgiques doit nous pousser à nous interroger sur le degré de réalisme dans la peinture du sacrement de la messe et donc sur la capacité d'investissement du spectateur dans le champ de l'iconographie du sacrement.

Très fréquemment dans la représentation de la messe ou encore de cérémonie religieuse comme le baptême, l'image montre l'autel et le célébrant entouré de près par les fidèles, de sorte à concentrer le récit narratif de l'événement représenté sur une surface concrètement réduite. L'astuce est principalement technique car dans la réalité – et donc la représentation mentale du rituel – le prêtre est généralement isolé de l'assistance lors du déroulement de la messe. Dans l'iconographie, le personnage célébrant est régulièrement le sujet principal de l'image, les fidèles lui servent de repoussoir valorisant et sont ainsi souvent interchangeable¹⁹.

Dans les représentations de messe – miraculeuses ou moins ostensibles –, le prêtre est généralement dépeint *ad orientem* face à l'autel, vers le crucifix et dos aux fidèles, suivant la position couramment adoptée lors du culte²⁰. Si dans les faits le célébrant peut à certains moments-clés se retourner pour se présenter au diacre thuriféraire ou inviter le chœur des fidèles à la prière, l'image peinte choisit quasiment systématiquement la représentation *ad orientem* et au point culminant symbolique de l'élévation²¹. Cette disposition permet au prêtre de regarder dans la même direction que les fidèles afin d'éviter de tourner au Christ: au-delà de la question liturgique de la signification spirituelle, le

¹⁹ *A contrario*, l'artiste peut choisir décrire des figures importantes dans l'assistance et, ce faisant, mettre en valeur ses commanditaires ou les personnages clés de la communauté des fidèles.

²⁰ RAUWEL 2010, pp. 21-26.

²¹ On voit ainsi par exemple le prêtre dos à l'autel pour donner la communion à Marie Madeleine agenouillée en prières et son âme soutenue par un ange, dans le cycle qui lui est dédiée à la chapelle de Gressans ou encore cet autre, aussi dos à l'autel sur lequel un retable de saints Pierre et Paul est visible, pour accueillir un saint agenouillé à la chapelle de Saint-Erige à Auron.

problème se pose de façon très prosaïque dans la représentation de la messe, où très concrètement l'autel est presque toujours dépeint comme appuyé contre un mur et donc impossible à contourner pour se placer face à la foule sans tourner le dos aux Saintes Espèces²².

Dans l'exemple de la messe de conversion du jeune saint Antoine, la composition établie par un équilibre symétrique esquisse un rapport étroit entre le futur saint – lui-même parallèlement placé devant un lutrin visuellement comme un autel – et le prêtre devant l'autel, dans une suggestion subtile du futur du jeune homme. L'organisation spatiale fonctionne alors comme une mise en valeur du sujet véritable de la scène²³.

L'incarnation vivante dans les images de sacrement peut s'opérer dans l'image de la messe, que celle-ci soit ordinaire ou miraculeuse. L'investissement s'opère par la représentation fréquente du moment acméique de l'élévation. En 1210, Eudes de Sully, évêque de Paris, prescrit officiellement aux prêtres d'élever l'hostie à la hauteur de leur poitrine puis ensuite de prononcer la consécration *Accipit panem*, de peur que les fidèles ne tombent dans l'idolâtrie du pain lui-même au-delà du Christ. Cette préoccupation de la part des autorités religieuses marque bien la confusion opérée dans la représentation mentale entre l'objet et son investissement, lorsque les fidèles se contentent du moment de l'élévation comme bénédiction car l'hostie est le Christ vivant incarné dans un objet investi de propriétés surnaturelles²⁴. L'élévation de l'hostie devient littéralement presque un sacrement en elle-même, d'où une récurrence du choix de cet instant précis représenté dans l'iconographie de la messe²⁵. La représentation du sacrement se construit autour d'un geste simple, unique et significatif²⁶. Voir l'hostie revient à voir Dieu et ce désir prend une ampleur sans précédent malgré – ou bien

22 WILLIAMSON 2004, p. 347.

23 PUPIL 2000, p. 398.

24 DUMOUTET 1926.

25 BOESPFLUG 2008, p. 7; BERNAZZANI 2012, pp. 30-41.

26 WALTER 1982, p. 160.

plutôt à cause – des tentatives de réforme du déroulement cérémoniel²⁷.

La représentation des sacrements peut par ailleurs être perçue comme processus identificatoire comme c'est le cas dans la peinture des pratiques dévotionnelles à adopter, lesquelles peuvent parfois fonctionner comme de véritables campagnes de communication à destination des pratiquants mais aussi des passants car ces images sont le plus souvent placées sur les murs extérieurs des édifices.

Certaines peintures murales alpines reprennent effectivement des images de sacrements, notamment de confession et de communion comme on peut le voir à la chapelle Sant'Antonio à Jouvenceaux (Suse). Deux cadres représentent la bonne et mauvaise façon de pratiquer le rite, les pécheurs perdus étant accompagnés d'un petit démon noir, alors que la bonne pratique est montrée proche du prêtre et accompagnée d'un ange (fig. 5). Comme c'est le cas dans la peinture de la bonne et mauvaise pratique religieuse, l'image agit ainsi dans l'idée qu'elle peut avoir un rôle mnémique fort pour rappeler les points essentiels culturels du dogme²⁸. Les images de rites cérémoniels visant le salut vont effectivement au-delà d'un simple soutien mémoriel visant à garder à l'esprit les histoires du Christ, de la Vierge et des saints ou de comment doit se bien pratiquer un sacrement. Elles sont une incitation active à imiter l'image et à *de facto* pratiquer les rites, ce qui est d'autant plus prégnant dans un milieu alpin où l'accès aux sacrements est rendu difficile par les aléas géographiques et climatiques: dans cette situation, l'image remplace – ou bien plutôt conserve vivant – les directives pénitentielles, telles qu'elles peuvent être données par exemple dans le cadre prédicationnel.

²⁷ Vloberg 1946.

²⁸ Sans pour autant rejoindre la vision trop pédagogique de l'image, longtemps véhiculée par une lecture sommaire de la lettre de Grégoire. Voir: CAMILLE 1996, pp. 89-107.

Le spectateur devant l'image devient alors acteur de son propre salut et le modèle suivi – le prêtre qui atteint ici une dimension démiurgique, le pécheur ou le bon fidèle – sort de la distance de la représentation du sacré et du surnaturel et devient identitaire et cathartique. Tout un vocabulaire du quotidien vient par ailleurs en aide à la représentation mentale par la mise en place de symboles visuels reconnaissables du mobilier liturgique que le spectateur doit associer à celui son propre lieu de culte.

L'avertissement est ici double: le fidèle doit se confesser – et communier – une fois par an *a minima* le prêtre est tenu de confesser chaque paroissien, ce qui d'après les nombreuses suppliques de fondation de nouvelles paroisses alpines – n'est pas une pratique bien respectée et rend d'autant plus fondamental ce type d'iconographie et la floraison de ces images²⁹. Si la donnée temporelle et fréquentielle n'apparaît pas dans l'image, celle-ci est ainsi limpide: il faut se confesser, communier et aller à la messe pour appartenir à la communauté des croyants et donc à celle de l'habitat où l'on vit³⁰.

Le cadre géographique et culturel dans lequel s'inscrivent les peintures mentionnées ici à titre d'exemple soulève pourtant une dernière question concernant un potentiel phénomène d'acculturation avec les pratiques vaudoises.

Comme nous l'avons indiqué, la confession est représentée avec le fidèle, présenté par son ange gardien, agenouillé devant le prêtre assis et faisant le signe de bénédiction, au moment donc de l'absolution. Les manuels de religion des XV^e et XVI^e siècles révèlent l'existence de plusieurs façons de procéder pour se confesser. Ce n'est qu'au début du XVII^e siècle que la confession privée, dite auriculaire, sera véritablement mise en place³¹. Selon les règles canoniques, la confession à la fin de la période

29 RIGAUX 1989, p. 65.

30 Ce genre d'injonction de vie chrétienne *via* l'image se retrouve par exemple dans les peintures des œuvres de charité, par exemple à la maison hôpital de Liverogne à Arvier (Aoste) ou encore à l'église mariale de Cadesino di Oggebbio (Verbiana) où la lecture est inversée et suit le chemin de retour de qui vient de communier.

31 LEMAÎTRE 1983, p. 192.

médiévale a lieu en public et comme seule exigence que le prêtre tienne son visage détourné du pénitent. Or ici, l'image montre l'absolution plutôt que l'interrogation, sans doute pour démontrer le rôle salvifique et bienfaiteur de l'acte sacramentel. Il faut noter que le fidèle est seul et non en public avec son confesseur, indiquant une pratique individuelle et intime et marquant une différence importante avec l'aspect collectif de la communion représentée à côté. Si la confession devient progressivement individuelle au cours du Moyen Âge, elle garde néanmoins un rôle pénitentiel à vivre dans l'humilité face au reste de la communauté qui n'est pas présent dans cette image. À cela s'ajoute la présence de l'ange gardien et du démon et donc d'une convocation de l'imaginaire superstitieux commun pour personnaliser la représentation, accentuant sa caractéristique identificatoire.

L'idée est ici privilégiée d'une confession privée, avec un contact plus direct avec le prêtre, lequel devient l'interlocuteur privilégié du fidèle et un intermédiaire plus immédiat dans son rapport avec le sacré. Cette façon de procéder n'est pas sans rappeler l'importance du dialogue direct dans la pratique religieuse vaudoise entre le croyant et le barbe fonctionnant comme un directeur de conscience dans une interaction intime. Dans des habitats de montagne où se mêlent et cohabitent des chrétiens et des vaudois, il n'est alors pas impossible d'envisager des pratiques qui déteignent les unes sur les autres, *a fortiori* quand le contact avec les célébrants officiels du fond de la vallée reste ponctuel et malaisé.

4. *L'incarnation eucharistique*

L'investissement du vivant par le fidèle se développe par ailleurs dans les images non ordinaires des sacrements eucharistiques, où l'utilisation de miracle dans la représentation cherche à facili-

ter la compréhension du mystère de la transsubstantiation en accentuant le rapport figuré entre l'hostie et le Christ³².

La plupart des représentations de messe miraculeuse est calquée sur le miracle de saint Grégoire, tel qu'il est rapporté dans sa *Vita* (Jean Hymmonides) et repris par Varagine. Ces deux textes sont la base de la construction iconographique du modèle d'image. À partir de l'icône byzantine en mosaïque rapportée du Sinaï et conservée à Santa Croce in Gerusalemme à Rome, une série de copies va entraîner le renouvellement iconographique du motif aux alentours de 1400 en parallèle du développement important que le culte des Saintes Espèces va connaître à cette période. Une fascination universelle pour l'eucharistie est alimentée par l'enthousiasme croissant pour les histoires d'hostie miraculeuses, la réforme de l'élévation après la consécration pendant la messe et le goût pour les processions eucharistiques manifeste dans la mise en place de la Fête-Dieu à partir du XIV^e siècle.

Un bel exemple iconographique de cet engouement et de son développement parfois superstitieux se trouve dans les Heures Siebenhirter, où la représentation de l'eucharistie est triple, suivant la croyance des fidèles: la première hostie est imprimée car le fidèle correspondant croit à la transsubstantiation, la seconde est vierge car le fidèle doute et enfin un crapaud défigure la troisième car le croyant se rend hérétique et rend la transsubstantiation démoniaque en niant le miracle du sacrement³³.

Dans la représentation de la messe miraculeuse et notamment celle de saint Grégoire, l'analogie entre l'image et la pratique eucharistique peut être très immédiate. C'est le cas pour les peintures murales de l'église San Martino à Arnad-le-Vieux (Aoste),

32 De nombreux miracles en Occident comme en Orient développent effectivement la transformation des Saintes Espèces en chair sanglante: de même certaines images montrent carrément le «sacrifice sanglant» et la représentation du Christ enfant démembré dans un calice comme hostie fragmentée pour la communion. Voir: CONGOURDEAU 2009, pp. 293-299. Sur la question de l'utilisation des miracles pour enseigner l'eucharistie, voir: RUBIN 1991, pp. 108-142.

33 Production autrichienne, Heures de Johann Siebenhirter, 1470ca. Stockholm, Bib. Royale, ms A 225, fol. 158v. PALAZZO 1998, p. 1152.

de la chapelle San Pantaleone à Oro di Boccioleto (Valsesia) et de la chapelle Sant'Andrea à Horres (fig. 3). Dans les deux premières images, le sang s'échappant de la plaie au côté du Christ apparu au-dessus de l'autel, tombe directement dans le calice de communion du saint³⁴. Dans la dernière, le Christ apparaît carrément sur l'hostie de grande taille que tient le célébrant, comme si celui-ci au moment de communier allait *de facto* ingérer la divinité matérialisée sur le pain. Celui-ci est par ailleurs imprimé, renvoyant aux hosties fréquemment frappées d'une image christique, là encore pour encourager l'assimilation entre la pratique et la réalité du miracle qu'elle représente³⁵. Il n'est pas rare de voir des hosties imprimées dans la peinture à toute fin du XVe siècle: cette pratique renforce par l'iconographie le concept du Christ comme hostie vivante et affirmant le fondement eucharistique transsubstantionnel de l'Église.

Au sein de ce déploiement de symboles eucharistiques, les images allégoriques de porteurs de l'eucharistie font florès et manifestent le sacrement par la représentation du Christ en tant qu'incarnation eucharistique.

Par analogie symbolique, certains thèmes peuvent en effet être considérés comme représentant l'Eucharistie sans que celle-ci soit directement représentée mais à travers la figure christique: c'est le cas de la *Pietà*, le *Vir Dolorum*, saint Christophe, la Trinité ou encore la sainte Face et sainte Véronique au voile. Fréquemment associés ensemble aux mêmes emplacements extérieurs, ces motifs acquièrent une valeur analogique forte. Saint Christophe réalise qu'il transporte le roi du monde et parce qu'il devient le réceptacle et véhicule divin, le géant protège de la mort subite qui contemple sa représentation. La Vierge de la *Pietà* présente le corps de son Fils mort, de la même façon que la dépouille du *Vir Dolorum* s'expose au regard et à la commisération cathartique du spectateur. La matérialité gothique de ces corps, souvent très véristes, renforce l'allusion aux fins derniè-

34 Pour un développement sur ces deux peintures, voir: RIGAUX 2009, pp. 956-959.

35 WALTER 1997, p 199.

res et à la transsubstantiation d'une communion nécessaire au salut.

Tous ces thèmes correspondent à un personnage portant le Christ à un moment de révélation de sa divinité et donc une affirmation du dogme fondamental de l'Église, à savoir que Dieu s'est fait homme et s'est donné en sacrifice dans un acte sotériologique et rédempteur pour l'humanité, ce qui se matérialise par la communion. Dans chaque motif, le Christ est ainsi présenté à l'adoration du fidèle par l'un de ces porteurs et acquiert alors une valeur d'hostie vivante, matérialisée par sa présence et dont la vue, réelle ou sublimée, apporte le salut à qui la contemple.

Ces images ont une valeur de proclamation dogmatique d'autant plus forte lorsqu'elles revêtent un caractère triomphant, comme c'est le cas pour la Trinité – renforçant l'affirmation de la tripartition divine – ou encore dans l'exposition du visage du Christ dans la sainte Face ou le Voile de Véronique. Le terme d'exposition semble par ailleurs bien convenir à ces images très contemplatives mais qui comprennent par ailleurs un aspect très ostentatoire qui renvoie par analogie à l'élévation. De la même façon que le prêtre soulève et expose aux yeux de tous l'hostie et donc le miracle de la transsubstantiation, le porteur, quel qu'il soit, offre ostensiblement le corps du Christ au spectateur, rien d'étonnant alors qu'une mise en abîme s'opère et que ces images fassent l'objet de pratiques conjuratoires de contact et de croyances aux limites du légendaire et du merveilleux.

QUAND LES IMAGES S'ANIMENT

1. *Le dialogue des images*

Pour commencer, la mise en place de systèmes visuels accumulatifs dans les programme iconographique rejoint métaphoriquement la croyance d'une discussion entre les personnages sa-

crés, un dialogue apportant plus de sens et de pouvoir aux images ainsi confrontées³⁶.

Lorsque les différents motifs eucharistiques – porteurs du Christ et messes – que nous venons d'évoquer se retrouvent sur le même mur, à deux ou à plusieurs cadres, comme c'est le cas à Jouvenceaux (Suse), Bessans (Maurienne), Breil (Coire), Saint-Étienne-de-Tinée (Alpes Maritimes), Gressans (Aoste) parmi les nombreux exemples conservés. L'accumulation opérée renforce effectivement le pouvoir des images et, dans ces cas précis, le pouvoir de l'hostie et des miracles potentielles. Une confusion s'opère alors entre le sujet et l'objet, entre l'hostie eucharistique et la peinture y faisant allusion. La peur de mourir sans sacrements ni voir l'hostie ou à tout le moins être au contact protecteur du salut que représente l'eucharistie entraîne inmanquablement l'augmentation du nombre de messes auxquelles on assiste, qu'on commande, fonde ou demande, notamment par testament mais aussi l'augmentation de représentations de la Cène et des images portant un sens eucharistique, comme la Messe et les porteurs christiques dont il vient d'être fait mention. Le milieu alpin est particulièrement récepteur de cette tendance comme le fidèle y court toute sorte de dangers, physiques selon la rudesse du relief et du temps, spirituels suivant la présence d'hérétiques, vaudois, juifs ou sorciers comme le montre la peinture du démon attaquant les pèlerins à la chapelle Saint-Sébastien à Roure (fig. 6). L'accumulation de signes religieux et superstitieux constitue une sorte d'assurance – ou, de façon plus instable, de vigilance – spirituelle, de garantie du salut par la surenchère, dont la préoccupation se traduit par la multiplication confrontée d'images référentielles³⁷.

Le renforcement des images les unes par rapport aux autres améliore les fonctions protectrices et guérisseuses mais aussi la capacité à l'intercession des personnages sacrés entre eux, notamment lorsque les figures de saints sont placés comme une cour céleste autour de la Vierge et du Christ, un rapport

³⁶ BOSCANI LEONI 2003, pp. 485-503.

³⁷ VINCENT 2001, pp. 193-205.

d'intermédiaire s'établissant par ailleurs entre les deux, recréant le processus de progression vers le sacré représenté par l'eucharistie et l'autel.

2. *L'interaction miraculeuse des images*

L'investissement de ces images par le spectateur conduit en outre celui-ci à leur attribuer un certain nombre d'actes miraculeux les assimilant au vivant d'une façon qui dépasse le simple dialogue visuel.

Nombreuses sont les images face auxquelles le spectateur-fidèle demande – et obtient – une faveur qui tient du miracle. Souvent associées à la figure de la Vierge, ces peintures ayant fait la preuve de leur efficacité face à la prière, sont par la suite parfois copiées avec espoir aux alentours mais surtout entretenues avec soin. C'est le cas de la Vierge à l'Enfant de l'oratoire marial du lac d'Avigliana. La tradition locale rapporte en effet que Bonne de Bourbon aurait souhaité privilégier la peinture pour la remercier de la naissance de l'héritier de Savoie en 1360. La comtesse aurait en effet prié avec constance devant la peinture afin d'obtenir la grâce d'une descendance. Entourée de cette légende d'intercession et de miracle, la peinture de simple pilier votif se voit entourer d'une belle chapelle et devenir l'objet d'un pèlerinage local à la fin de la période médiévale.

Le geste sacralise l'image et l'érige en relique, ce qui là encore la pencher dangereusement vers l'idolâtrie: l'objet est adoré pour lui-même et non plus pour ce qu'il représente et le message qu'il véhicule. Le pouvoir visuel de l'image se double d'un pouvoir du toucher, ajoutant une dimension sensorielle forte à une dévotion qui pour le clergé devrait se contenter sans doute d'une spiritualité abstraite. Or, le développement de la dévotion, tel qu'il est encouragé par les ordres mendiants vers l'identification émotionnelle et le dolorisme cathartique, pousse d'une certaine façon au contact physique des images.

Il est ainsi intéressant de noter le glissement opéré entre la personne sacrée représentée qu'on prie pour obtenir une faveur et la peinture spécifique devant laquelle on prie, on place des cierges ou des fleurs. Le miracle attendu de la figure sacrée étant

demandé à la peinture, celle-ci devient vivante dans la représentation mentale du fidèle: ce sont des peintures spécifiques qui font le miracle et en sont donc remerciées.

Ces pratiques soulèvent la question de la conception d'une transaction avec le saint qui pourrait être perçue un rapport commercial, rejoignant d'une certaine façon la vision très pragmatique, somme toute, de la religion dans l'Antiquité par les romains³⁸. Certaines pratiques que l'on pourrait qualifier de déviantes laissent supposer une vision similaire du rapport au sacré intermédiaire dans la croyance chrétienne³⁹. La gestion du luminaire des chandelles peut effectivement s'approcher d'une transaction commerciale, par exemple dans l'obtention de faveurs comme celle de la protection et de l'attribution du nom d'un enfant à naître par les images des apôtres devant lesquelles les femmes placent des bougies⁴⁰. La chandelle fonctionne alors comme un hommage dû, un entretien de la protection attendue mais aussi une sorte de salaire de l'image et du personnage sacré représenté. Investissant l'image d'un rôle pragmatique et proche du vivant, ce type de trafic supposé accommodant les différentes parties participe aussi d'une forme d'intégration communautaire dans la pratique quotidienne comme signe extérieur de piété. Face à la dévotion qui lui est portée, l'image octroie un bienfait, comme c'est le cas de la guérison miraculeuse achetée par l'intercession d'un cierge déposé devant la représentation de Notre-Dame d'Embrun, ou encore la sandale d'or tombée de l'image du Christ de Varallo pour remercier le ménestrel: ce dernier miracle est ainsi lui-même mis en abîme dans d'autres images rapportant l'histoire, comme à la chapelle Saint-Antoine à Bessans.

Une caractéristique des images animées ne concerne cependant pas la peinture murale: le miracle du déplacement qui ne touche que les images non liées à un support architectural, à savoir les peintures sur panneaux, voire les images sculptées.

38 DEREMETZ 1994, pp. 141-165.

39 Des exemples de rachat dans: BOZOKY 2001, p. 8.

40 VINCENT 2004a, pp. 444 et 470.

3. *Les images en mouvement*

La capacité des objets à prendre vie, s'agiter et s'animer est un motif récurrent dans le panel imaginatif médiéval, présent dans de nombreuses histoires relevant du folklore et particulièrement présentes dans les Alpes⁴¹.

Si les objets peuvent s'animer, c'est aussi le cas des œuvres d'art, comme la *Maria Rhomaia* fuyant Constantinople sur l'eau jusqu'à Rome pour se mettre à l'abri⁴². De même, la Sainte Face achér-opite de San Giovanni de Latran rend visite à l'icône mariale de Santa Maria Maggiore, portées en procession la veille de l'Assomption, à la rencontre l'une de l'autre, dans une symbolique commémorant la visite du Christ au chevet de la Vierge⁴³. Les images sont alors déplacées par les hommes – qui les font s'incliner au moment de la rencontre – mais ceux-ci sont convaincus qu'elles peuvent s'animer si nécessaire. C'est le cas par exemple de l'icône de la *Maria Hodigitria* de Constantinople qui est portée en procession sur les épaules d'un homme dirigé miraculeusement par l'image mariale selon un récit de 1349⁴⁴.

Ce type de miracle animant et donnant vie à un objet représentant une personne ne se limite pas au monde byzantin mais touche aussi l'Occident tardo-médiéval, comme le documentent certaines histoires des Miracles mariaux de Gauthier de Coincy où la Vierge parle, bouge, perd du sang ou de l'huile⁴⁵. Les Alpes par ailleurs regorgent de légendes et de dits folkloriques sur les images mobiles, similaires et souvent moins solennels et plus pittoresques.

Ainsi, dans la vallée Sangone, circulait la légende d'une image de la Vierge apparaissant et disparaissant pour faire connaître sa volonté. La chapelle del Bussone prend effectivement son nom du dialecte *bùssun*, buisson où est régulièrement retrouvée une image mariale fuyant miraculeusement chaque nuit son édifice,

41 RÖHRICH 1982, p. 25-42.

42 BELTING 1998, pp. 91-92.

43 WILPERT 1903, p. 100.

44 MAJESKA 1984, p. 37.

45 I M 10: 12-13: 21: 30-32: 34: 41-43: 50. SANSTERRE 2010, pp. 150-158.

marquant la volonté de la Vierge de voir ériger une chapelle à cet endroit⁴⁶. L'édifice d'origine n'existe plus car la chapelle est reconstruite entre 1631 et 1638⁴⁷. L'histoire reste pourtant vivace dans la transmission orale de la mémoire locale et indique bien comment les images se voient attribuer des caractéristiques et des comportements, voire des humeurs qui les rendent dans la représentation mentale du croyant, on ne peut plus vivante.

VANDALISER L'IMAGE POUR AGRESSER LA FIGURE

1. *Conjurations chrétiennes*

Cette psyché des croyances amène ainsi le fidèle à pratiquer des actes dépassant le domaine du religieux et rejoignant réellement la superstition, celle qui concerne les gestes conjuratoires et la *praxis* magique, notamment à travers les charmes attribués à l'eucharistie⁴⁸.

Conjurer le diable et repousser métaphoriquement l'infidèle se traduisent souvent – et le phénomène commence à être bien étudié – par des tentatives d'effacement. La pratique n'est pas nouvelle au Moyen Âge et se confond avec la représentation de soi et d'autrui aux débuts de l'histoire de l'image⁴⁹. L'obsession que peuvent atteindre les images dénonciatrices semble néanmoins atteindre un palier important à la fin de la période médiévale et dans certaines aires géographiques agitées par des confrontations de cultures, de pratiques et de croyances⁵⁰. La peinture murale offre un support presque exutoire à ses pratiques par la tangibilité et la permanence du *media* qu'elle re-

46 Sur la croyance diffuse de la prédilection divine pour les arbres et buissons comme lieux d'apparition et de révélation, voir: ARASSE 1977, pp. 220-221.

47 BRUNELLI BIRAGHI 1993, p. 90.

48 RUBIN 1991, pp. 338-346.

49 Voir l'ouvrage collectif analysant l'image abîmée et plus précisément l'article de G. Bartholeyns, P.-O. Dittmar & V. Jolivet et celui de S. Boscani Leoni dans DONA-DIEU-RIGAULT 2006.

50 BOZOKY 2003, p. 98-113.

présente dans son lien évident avec l'architecture. Si les vilains – diables et bourreaux – sont analogiquement représentés par une laideur souvent caricaturale et bestiale faisant physiquement transparaitre la déviance morale, le traitement de l'image lui-même montre la punition infligée par le spectateur. L'image est investie du vice ou du péché commis par le personnage représenté, lequel est attaqué à travers le vandalisme du mur. De même que l'on croise les doigts pour tenir éloigné le malin, l'on griffe la mauvaise figure pour la conjurer, avec la même insistance sur les yeux et les mains, où réside le pouvoir mauvais attribué au personnage, comme on le voit sur les piliers votifs peints où le passage et l'isolement accroissent l'opportunité de porter atteinte à la peinture comme à l'oratoire de haute montagne de Prà Lavin, sur la route du col d'Étache (fig. 7).

Ainsi, dans les peintures martyriales souvent les bourreaux et démons sont vandalisés. Pour aller plus loin, il est aussi intéressant de noter que dans les peintures de bonne et mauvaise conduite chrétienne de la chapelle de Jouvenceaux, le confesseur malhonnête est griffé (fig. 5). De même, le diable l'accompagnant dans le péché a été tellement abîmé – comme l'indiquent les marques sur les côtés – que des fragments entiers de la surface picturale sont tombés. Le rejet du bourreau et du diable correspondent à un acte relativement franc et clair de séparation et de rejet du mal de la communauté chrétienne. L'ostracisation d'un personnage non surnaturel dans l'image et correspondant à un comportement répréhensible relève d'un sentiment plus profond mais aussi plus ambigu car il est assimilé de façon plus cathartique au pécheur au sein du groupe. Celui-ci fonctionne dans l'image comme un *pharmakos* mais correspond par ailleurs à chaque fidèle dans sa possibilité de pécher.

Entre les deux démarches, se situe celle consistant à griffer les représentations de juifs et d'hérétiques, comme le raconte Vasari dans la vie d'Andrea del Castagno. Il ne s'agit pas de personnages véritablement surnaturels – ils peuvent se voir attribuer

des pouvoirs surnaturels dans la croyance superstitieuse – mais font souvent partie des communautés alpines, où la présence juive comme vaudoise est relativement bien documentée⁵¹.

L'image, miroir de la communauté des fidèles, est donc investie de ses espoirs mais aussi de ses craintes et donc est traitée par transfert symbolique suivant les attentes du groupe.

2. Rejeter le dogme

De l'autre côté du spectre de la croyance chrétienne, la peinture des célébrants peut *a contrario* attirer la véhémence des marginaux de la religion, à savoir les chrétiens hérétiques comme les vaudois.

Les sacrements et plus précisément l'eucharistie sont ainsi particulièrement rejetés par l'attaque de ses représentations, ce qui est visible lorsque les images de prêtre et d'hostie sont à la tour victime de griffures agressives, lesquelles ont peut-être aussi une dimension conjuratoire. Dans les espaces de passage transalpins comme c'est le cas de l'aire géographique comprise entre les vallées Étroite, Vallouise, Chisone et Cesana, les images qui sont conservées portent ainsi les stigmates de la présence vaudoise. D'autres vallées ne conservent plus d'images religieuses pour ces raisons, comme le rappelait P. Paravy, alors que les documents d'archives comme les visites pastorales indiquent que la destruction est imputable aux *hereticis ugonotis*⁵².

Le rejet des figures saintes par la mutilation ou la destruction des images s'accroît à la fin de la période médiévale avec les échos de la réforme luthérienne comme l'indiquent les textes circulant des pamphlets⁵³.

Le rejet des sacrements peut en réalité revêtir un aspect très vindicatif de la part des vaudois. Si les incursions armées restent

51 Je me permets de renvoyer au chapitre *L'image de l'Autre - en dedans et en dehors de l'image*, dans GILLY-ARGOUD 2014.

52 Vatican, Archives du Vatican, fonds Miscellanea, arm. VII, n°138. Visite apostolique de San Giusto de Suse, ff. 189, 189v et 307.

53 BELTING 1998, pp. 627-628.

rares, cette vindicte peut s'exprimer quelquefois par des saccages de lieux de culte et des agressions d'images de façon métonymique.

Celles-ci paient alors d'une certaine manière pour ce qu'elles représentent et ce dont elles sont investies. En effet, l'image pour les Vaudois ne saurait être investie de pouvoir magique ou religieux⁵⁴. Les images ne correspondant pas à la doctrine vaudoise sont maltraitées, comme nous l'avons vu, mais il semble aussi que les vallées acquises aux vaudois voient fleurir une iconographie moins contestataire de leurs croyances⁵⁵. Celle-ci se place alors dans le respect de l'Église, même si l'Ancien Testament est significativement plus représenté que le Nouveau, donc plus que les cultes d'intercession qu'il induit et qui déplaisent aux vaudois.

Les rejets hérétiques des sacrements et de certaines figures chrétiennes, bien connus, sont souvent contrecarrés par la promotion volontaire d'images eucharistiques, comme l'indique la floraison du thème trinitaire et de la messe miraculeuse. Ils alimentent par ailleurs l'investissement vivant et la croyance en le pouvoir de ces images et de ce qu'elles représentent.

Il est enfin envisageable que l'augmentation et le recours à des images moins directes mais tout aussi symboliques de l'eucharistie, dans les Alpes, comme les porteurs du Christ soit en partie expliqué par cette situation complexe.

Comme le documentent les visites pastorales alpines, les évêques tentent de décider et d'imposer des motifs iconographiques porteurs du dogme. Ainsi, de nombreuses représentations du Jugement dernier fleurissent dans les absides des églises dans les années qui suivent les recommandations de l'évêque de Chissé lors des visites de son diocèse de Grenoble⁵⁶.

54 «[...] quod frustra erat accedere ad imagines sanctorum sanctarum, orando coram eis, quia non erant nisi res materiales, fac de nemore aut lapide, vel depictae, non audientes nec intelligentes et ali nihil potestatis habentes». Extrait du procès de Monet Rey en 1494 dans le diocèse de Valence. CHEVALIER 1890, p. 156.

55 PARAVY 1993, note 11 et p. 445ss.

56 Un exemple développé ici: GILLY-ARGOUD 2013.

Il est possible que, encouragées par des préoccupations synchroniques par le modèle voisin, la prédication et l'incitation ecclésiastique, ces images ne faisant qu'allusion à l'eucharistie et à la croyance de l'hostie vivante soient mieux acceptées et donc diffusées dans des régions culturellement complexes, où s'exerce une pression accrue sur de petites communautés de montagne où l'altitude comme le climat favorise l'isolement et la friction.

L'image, et notamment celle qui représente une cérémonie liturgique ou un sacrement constitutif, est quant à elle particulièrement connotée magiquement comme bénéfique ou néfaste et donne alors lieu à des actes apotropaiques ou rectificateurs profondément investis.

3. *Blesser l'image par ses actes*

Au-delà des griffures conjuratoires, le fait de blesser une image comme on tenterait de blesser une personne démontre bien cette tentation de percevoir la représentation comme aussi vivante que la figure.

La fin de la période médiévale comporte ainsi de nombreuses légendes d'image s'animant suite à une offense comme les peintures qui saignent, pleurent, voire allaitent⁵⁷. Le sujet est aujourd'hui amplement traité par la recherche comme le montre les nombreux travaux concernant le miracle de Bolsena de 1263 dont le corporal est encore conservé à la cathédrale d'Orvieto. Les objets du miracle, *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'images, sont autant que faire ce peu conservés, adorés et souvent copiés pour transférer là encore le potentiel merveilleux comme c'est le cas pour la peinture murale de la Madonna de Re⁵⁸.

Un exemple concerne la peinture de la *Pietà* à Reano (val Sangone). Actuellement, la peinture conservée est datable au début du XVI^e siècle, or la tradition orale du XV^e siècle rapporte que la peinture originelle, sur un simple oratoire votif, était miracu-

⁵⁷ KRETZENBACHER 1977.

⁵⁸ RIGAUX 1994, pp. 167-169.

leuse (fig. 8). La légende dit effectivement qu'un enfant jeta une pierre sur la peinture, laquelle se mit à saigner au niveau du corps mort du Christ. Il est intéressant de noter que le repeint tardo-médiéval de la peinture présente le Christ comme saignant, non seulement des stigmates mais aussi de tout le corps, lequel est parsemé de longues gouttelettes. Cette iconographie est peut-être due à un impact de ce récit miraculeux et le culte du sang⁵⁹.

Un autre motif iconographique, documenté dans les chapelles de Lucéram et de Venanson, montre clairement à quel point les images sont ressenties comme vivantes (fig. 9).

Dans ces deux exemples, les peintures murales montrent une Crucifixion avec une bonne et une mauvaise prière: si les paroles pieuses du bon fidèle sont reliées par des fils blancs aux plaies du Christ comme si la prière soignait les blessures, la récitation mécanique du mauvais croyant est reliée à ses biens et sa maison qui le font pécher par distraction en pensée. Le thème rejoint là le motif du Christ du Dimanche où tous les activités prohibées le jour du repos sont représentées comme blessant directement la représentation du Christ dans une proximité visuelle avec le Christ aux outrages, martyrisé par les instruments de la Passion⁶⁰.

Comme le rappellent les inscriptions des Christ reliés de Lucéram et Venanson, «si cor non orat, in vanum lingua laborat».

Encore une fois, ces images démontrent une certaine forme de pression communautaire sociale comme on peut le voir pour terminer à Jouvenceaux ou Ortisei, avec le thème des femmes bavardes (fig. 5, 10).

Celles-ci discutent, encouragées par un démon, alors que la messe est en cours. Le petit diable est en réalité Titivillus, mauvais esprit notant les fautes des personnes pendant l'office, qu'il

59 Sur le culte du sang, voir les travaux d'E. Bozoky et son cours *Miracle et merveilleux dans la mentalité du Moyen Âge* à l'université de Poitiers.

60 KRETZENBACHER 1982, pp. 106-130; RIGAUX 2005.

s'agisse de fidèles discutant au lieu écouter ou de célébrants qui somnolent ou bafouillent. Cette légende, tirée de la vie de Brice de Tours, est développée chez Vincent de Beauvais et Jacques de Vitry⁶¹. L'image aura un grand succès dans la prédication courante et se retrouvera dans différentes peintures alpines dans la période 1375-1575⁶².

Associée à des comportements quotidiens potentiels, elle acquiert une forte valeur communautaire fédératrice, car, comme de nombreux proverbes médiévaux l'attestent, le bavardage est défaut courant et rire de cela peut contribuer au resserrement du groupe⁶³. L'image a donc mais aussi une valeur de sermon pédagogique et moralisateur très clair⁶⁴. Elle donne une couleur pittoresque et pragmatique à la mise en garde en renvoyant à une anecdote citée en *exempla* mais aussi à une pratique sans doute observée couramment.

Au terme de ce parcours de la peinture murale alpine tardomédiévale, les exemples abondent pour développer encore les relations complexes qui se nouent entre l'image et les personnes la recevant. Les allusions à l'eucharistie et d'une façon générale au pouvoir surnaturel de la croyance démontrent un investissement fort des images au point de les percevoir comme vivantes. Celles-ci fonctionnent comme une concentration de pratiques et de représentations mentales opérant un syncrétisme avancé entre le dogme chrétien les conceptions superstitieuses et un certain pragmatisme de l'ordinaire face à la recherche de l'extraordinaire.

61 Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, VII (118). Douai 1624. Voir: LANGFORS 1929, pp. 387-408.

62 BETHMONT-GALLERAND & LEDUC 2003, pp. 215-224; SAMARAN 1946, pp. 301-310

63 BINZ 2006, p. XXXII.

64 DELUMEAU 1978, p. 442; HOROWITZ & MENACH 1993, pp. 231ss.

Bibliografia

- ARASSE 1977 = D. ARASSE, *Ferevat pietate populus. Art, dévotion et société autour de la glorification de S. Bernardin de Sienna*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes», 89, 1, 1977, pp. 189-263.
- BARRE & LEPLATRE 2008 = A. BARRE & O. LEPLATRE, *L'iconophagie byzantine: aspects du rituel eucharistique dans le christianisme oriental*, in «History & Food Science», 6, 2008, pp. 73-89.
- BARTHOLEYNS, DITTMAR, JOLIVET = G. Bartholeyns, P.-O. Dittmar & V. Jolivet, *Des raisons de détruire une image*, dans *Images Re-vues*, 2, 2006.
- BERNAZZANI 2012 = A. BERNAZZANI, *L'hostie et le retable: la contemplation comme rite de passage vers Dieu à la fin du Moyen-Âge*, in «Acta Iassyensa Comparationis», 10, 2012, pp. 30-41.
- BETHMONT-GALLERAND & LEDUC 2003 = S. BETHMONT-GALLERAND & C. LEDUC, *Le diable, les bavardes et les clercs. Un motif iconographique et ses variations dans la peinture murale, la sculpture, et la gravure médiévales et leurs sources textuelles*, in «Le décor mural des églises. Colloque de Châteauroux. 18-20 octobre 2001», Châteauroux 2003, pp. 215-224.
- BELTING 1998 = H. BELTING, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris 1998.
- BELTING 2005 = H. BELTING, *La vraie image. Croire aux images?*, Paris 2005.
- BÉRIOU 2009 = N. BÉRIOU, *Eucharistie dans l'imaginaire des prédicateurs d'Occident (XIII^e-XV^e siècle)*, dans N. BÉRIOU, B. CASEAU & D. RIGAUX (dir.), *Pratiques de l'eucharistie dans les églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Paris, 2009, pp. 879-926.
- BINZ 2006 = L. BINZ, *Les visites pastorales du diocèse de Genève par l'évêque Jean de Bertrand (1411-1414)*, Annecy, 2006.
- BOESPFLUG 2008 = F. BOESPFLUG, *Le retable et l'autel: alliance ou concurrence ?*, in «L'Europe des retables. Actes du colloque du Mans (13-16 octobre 2004), II, (XVI^e-XVII^e siècles)», Châtillon-sur-Indre 2008, pp. 7-22.
- BOSCANI LEONI 2003 = S. BOSCANI LEONI, *Essor et fonctions de la peinture murale dans un diocèse alpin: l'exemple du diocèse de Coire (1200-1350 ca)*, Paris 2003.
- BOZOKY 2001 = E. BOZOKY, *Les moyens de la protection privée*, in «Cahiers de recherches médiévales», 8, 2001, pp. 175-192

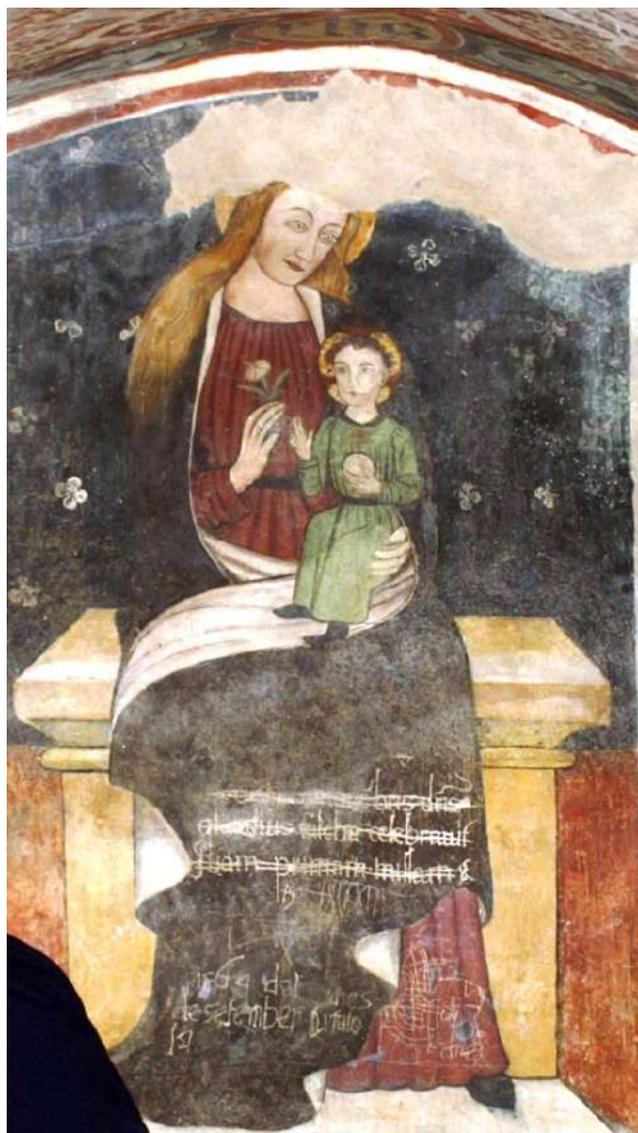
- BOZOKY 2003 = E. BOZOKY, *Charmes et prières apotropaiques*, Poitiers 2003.
- BRUNELLI BIRAGHI 1993 = G. BRUNELLI BIRAGHI, *Giaveno nell'arte e nella storia*, Turin 1993.
- S. A. CALLISEN 1937 = S. A. CALLISEN, *The Evil Eye in Italian Art*, in «The Art Bulletin», 19, 3, 1937, pp. 450-462.
- CAMILLE 1996 = M. CAMILLE, *The gregorian definition revisited writing and the medieval image*, dans J. BASCHET ET J.-CL. SCHMITT (dir.), *L'image fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris 1996, pp. 89-107.
- CHEVALIER 1890 = U. CHEVALIER, *Mémoire historique sur les hérésies en Dauphiné avant le XVI^e siècle*, Valence 1890.
- CONGOURDEAU 2009 = M.-H. CONGOURDEAU, *Hyper-réalisme et symbolique sacrificielle à Byzance*, dans N. Bériou, B. Caseau et D. Rigaux (dir.), *Pratiques de l'eucharistie dans les églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Paris 2009, pp. 291-307.
- DELUMEAU 1978 = J. DELUMEAU, *La peur en Occident (XIV^e – XVIII^e siècles)*, Paris, 1978.
- DEREMETZ 1994 = A. DEREMETZ, *La prière en représentation à Rome. De Mauss à la pragmatique contemporaine*, in «Revue de l'histoire des religions», 211, 2, 1994, pp. 141-165.
- DONADIEU-RIGAUT 2006 = DOMINIQUE DONADIEU-RIGAUT (dir.), *L'image abîmée. Images Re-vues*, 2, 2006.
- DUMOUTET 1926 = E. DUMOUTET, *Le désir de voir l'hostie et les origines de la dévotion au Saint-Sacrement*, Paris 1926.
- L'EMPLACEMENT ET LA FONCTION DES IMAGES DANS LA PEINTURE MURALE DU MOYEN ÂGE 1993 = L'EMPLACEMENT ET LA FONCTION DES IMAGES DANS LA PEINTURE MURALE DU MOYEN ÂGE: *Actes du 5^e séminaire international d'Art mural*, Saint-Savin 1993.
- FRAZER 1890 = J. FRAZER, *The Golden Bough. A Study of magic and religion*, Londres 1890.
- FREYBURGER 1988 = G. FREYBURGER, *Supplication grecque et supplication romaine*, in «Latomus», 47, 3, 1988, pp. 504-525.
- GILLY-ARGOUD 2013 = M. GILLY-ARGOUD, *Item fuit dictum... Item fuit actum. Les peintures murales de Besse-en-Oisans, étude d'un contrat notarial*, dans *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, 125-2, 2013.
- GILLY-ARGOUD 2014 = M. GILLY-ARGOUD, *Enjeux d'un carrefour territorial: les peintures murales religieuses de la vallée de Suse à la fin du Moyen Âge*, thèse de doctorat sous la dir. de D. Rigaux, univ. Grenoble II, 2014.

- HOROWITZ & MENACH 1993 = J. HOROWITZ & S. MENACHE, *L'humour en chaire: le rire dans l'Église médiévale*, Paris 1993.
- KITZINGER 1954 = E. KITZINGER, *The Cult of Images in the Age of Iconoclasm*, in «*Dumbarton Oaks Papers*», 8, 1954, pp. 83–150.
- KRETZENBACHER 1977 = L. KRETZENBACHER, *Das verletzte Kultbild Voraussetzungen Zeitschichten und Aussagewandel eines abendländischen Legendentypus*, Munich 1977.
- KRETZENBACHER 1982 = L. KRETZENBACHER, *Sveta Nedelja. Santa Domenica. Die hl. Frau Sonntag. Südslawische Bild-und Wortüberlieferungen zur Allegorie-Personifikation der Sonntagsheiligung mit Arbeitstabu*, in «*Die Welt der Slaven München*», 1982, 27, 1, pp. 106-130.
- LANGFORS 1929 = A. LANGFORS, *Le sous-diacre, les deux femmes bavardes et le diable. Conte pieux traduit du latin de Vincent de Beauvais par un frère prêcheur du Soissonais*, in «*Mémoires de la société néophilologique de Helsinki*», 8, 1929, pp. 387-408.
- LEMAÎTRE 1983 = N. LEMAÎTRE, *Confession privée et confession publique dans les paroisses du XVI^e siècle*, in «*Revue d'histoire de l'Église de France*», 69, 183, 1983, pp. 179-208
- MAJESKA 1984 = G. P. MAJESKA, *Russian travellers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth centuries*, Washington 1984.
- MALAFRONTE 2008 = P. MALAFRONTE, *Gli affreschi di San Vittore a Rivalta Torinese*, Mémoire de licence sous la direction de G. Romano. Univ. de Turin, faculté de Lettres et Philosophie, 2008.
- PALAZZO 1998 = E. PALAZZO, *Foi et croyance au Moyen Âge. Les méditations liturgiques*, in «*Annales. Histoire, Sciences Sociales*», 53, 6, 1998, pp. 1131-1154.
- PARAVY 1993 = P. PARAVY, *De la Chrétienté romaine à la Réforme en Dauphiné*, Rome 1993.
- PUPIL 2000 = F. PUPIL, *Les fidèles à l'église dans la peinture française*, in «*Revue de l'histoire des religions. La prière*», 217, 3, 2000, pp. 397-414.
- RAUWEL 2010 = A. RAUWEL, *L'orientation des autels: un problème mal posé ?*, dans A. BAUD (dir.), *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, Lyon 2010, pp. 21-26
- RIGAUX 1989 = D. RIGAUX, *À la table du Seigneur: l'Eucharistie chez les primitifs italiens. 1250-1497*, Paris 1989.
- RIGAUX 1994 = D. RIGAUX, *Croire aux images. Fonctions officielles et usages non avoués de l'image peinte dans l'Italie du XV^e siècle*, in «*Historiens et géographes*», 1994, 2, pp. 167-169.
- RIGAUX 2005 = D. RIGAUX, *Le Christ du dimanche: histoire d'une image médiévale*, Paris 2005.

- RIGAUX 2009 = D. RIGAUX, *Autour de la messe de saint Grégoire. Visée pastorale et réalisme rural*, dans N. BÉRIOU, B. CASEAU ET D. RIGAUX (dir.), *Pratiques de l'eucharistie dans les églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Paris 2009.
- RÖHRICH 1982 = L. RÖHRICH, *Le monde surnaturel dans les légendes alpines*, in *Le monde alpin et rhodanien*, 1982, pp. 25-42.
- RUBIN 1991 = M. RUBIN, *Corpus Christi: the Eucharist in late medieval culture*, Cambridge 1991.
- SAMARAN 1946 = C. SAMARAN, *Titivillus, démon des copistes*, dans E.-A. VAN MOE (dir.), *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, Paris 1946, pp. 301-310.
- SANSTERRE 2010 = J.-M. SANSTERRE, *La Vierge Marie et ses images chez Gautier de Coinci et Césaire de Heisterbach*, in «Viator», 41, 2010, p. 147-178.
- VIKAN 2003 = G. VIKAN, *Sacred image, sacred power*, in G. VIKAN, *Sacred images and sacred power in Bizantium*, Aldershot 2003, pp. 1-11.
- VINCENT 2001 = C. VINCENT, *Protection spirituelle ou vigilance spirituelle, Le témoignage de quelques pratiques religieuses des XIII^e-XV^e siècles*, in «Cahiers de recherches médiévales», 8, 2001, pp. 193-205.
- VINCENT 2004a = C. VINCENT, *Fiat lux: lumière et luminaires dans la vie religieuse en Occident du XIII^e siècle au début du XVI^e siècle*, Paris 2004.
- VINCENT 2004b = C. VINCENT, *L'intercession dans les pratiques religieuses du XIII^e au XV^e siècle*, dans J.-M. MOEGLIN (dir.), *L'intercession du Moyen Âge à l'époque moderne: autour d'une pratique sociale*, Genève 2004.
- VLOBERG 1946 = M. VLOBERG, *L'Eucharistie dans l'art*, Paris 1946.
- WALTER 1982 = P. WALTER, *Art and ritual of the byzantine church*, Londres 1982.
- WALTER 1997 = C. WALTER, *IC XC NI KA. The apotropaic Function of the victorious Cross*, in «Revue des études byzantines», 55, 1997, pp. 193-220.
- WILLIAMSON 2004 = B. WILLIAMSON, *Altarpieces, Liturgy, and Devotion*, in «Speculum», 79, 2, 2004, pp. 341-406.
- WILPERT 1903 = J. WILPERT, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg-en-Brigau 1903.

Didascalie

1. Inscription du prêtre, Villar Dora.
2. Saint Antoine, Novalesa.
3. Messe miraculeuse, Horres.
4. Armoire liturgique, Rivalta.
5. Bonnes et mauvaises confession et communion, Jouvenceaux.
6. Attaque des pèlerins, Saint-Sébastien-de-Roure.
7. Pilier votif, Prà Lavin.
8. *Pietà*, Reano.
9. Christ relié ou Bonne et mauvaise prière, Venanson.
10. Femmes bavardes et Christ du Dimanche, Ortisei.



1



2



3



4



5



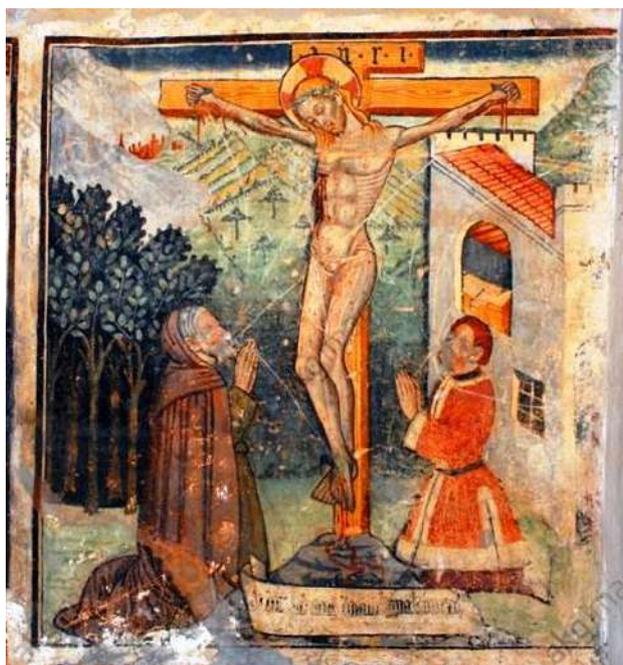
6



7



8



9

