

La Vierge dans l'atelier de Tuotilo.

De l'artiste médiéval considéré comme un « théodidacte »

Pierre-Alain Mariaux

Citer ce document / Cite this document :

Mariaux Pierre-Alain. La Vierge dans l'atelier de Tuotilo.. In: Revue de l'histoire des religions, tome 218, n°2, 2001. pp. 171-193;

doi : <https://doi.org/10.3406/rhr.2001.1004>

https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_2001_num_218_2_1004

Fichier pdf généré le 04/01/2019

Résumé

Dans la chronique de l'abbaye de Saint-Gall qu'il écrit vers le milieu du XIe siècle, Ekkehart IV rapporte l'apparition de la Vierge dans l'atelier de Tuotilo, un artiste élégant dans la ciselure et la peinture. Marie ne se contente pas d'aider l'artiste dans sa tâche, précise le chroniqueur, elle lui enseigne également ce qu'il doit faire. C'est à analyser les implications de cette aide divine que sont consacrées les pages qui suivent. Une fois écarté le modèle apostolique donné par Luc, peu pertinent dans le contexte, je souhaite montrer que le travail artistique ne peut se concevoir au Moyen Âge sans l'aide d'une vertu divine, qui transforme l'artiste en « théodidacte ».

Abstract

The Virgin in Tuotilo's Workshop. The Medieval Artist as a « Theodidact »

In his chronicle of Saint-Gall Abbey, Ekkehart IV tells his reader that the Virgin miraculously appeared in Tuotilo's workshop, an elegant artist in carving and painting, while he was executing some metalwork. Mary not only helped the artist but also instructed him what to do. The following pages are devoted to studying the implications of this divine help. Once the apostolic model of Luke is put aside, I would like to show that in the Middle Ages artistic work cannot be conceived without this divine help, which transforms the artist into a « theodidact ».

PIERRE ALAIN MARIAUX

La Vierge dans l'atelier de Tuotilo. De l'artiste médiéval considéré comme un « théodidacte »

Dans la chronique de l'abbaye de Saint-Gall qu'il écrit vers le milieu du XI^e siècle, Ekkehart IV rapporte l'apparition de la Vierge dans l'atelier de Tuotilo, un artiste élégant dans la ciselure et la peinture. Marie ne se contente pas d'aider l'artiste dans sa tâche, précise le chroniqueur, elle lui enseigne également ce qu'il doit faire. C'est à analyser les implications de cette aide divine que sont consacrées les pages qui suivent. Une fois écarté le modèle apostolique donné par Luc, peu pertinent dans le contexte, je souhaite montrer que le travail artistique ne peut se concevoir au Moyen Âge sans l'aide d'une vertu divine, qui transforme l'artiste en « théodidacte ».

The Virgin in Tuotilo's Workshop. The Medieval Artist as a « Theodidact »

In his chronicle of Saint-Gall Abbey, Ekkehart IV tells his reader that the Virgin miraculously appeared in Tuotilo's workshop, an elegant artist in carving and painting, while he was executing some metalwork. Mary not only helped the artist but also instructed him what to do. The following pages are devoted to studying the implications of this divine help. Once the apostolic model of Luke is put aside, I would like to show that in the Middle Ages artistic work cannot be conceived without this divine help, which transforms the artist into a « theodidact ».

À quelque moment entre 1030 environ et 1057, année de sa mort, Ekkehart IV entreprend la continuation du *Casus sancti Galli*, la chronique de l'abbaye commencée par le moine Ratpert au IX^e siècle¹. Ainsi qu'il l'indique (§ 25), son but n'est pas de rechercher dans les archives les documents qui aideraient à la rédaction, mais de consigner par écrit ce qu'il a entendu des pères. En agissant de la sorte, Ekkehart sans aucun doute réécrit l'histoire selon les standards contemporains afin de présenter les acteurs principaux de son récit comme autant de héros qui contribuèrent à la gloire de son monastère. Entre autres, ces héros ont pour nom Salomon III, abbé bâtisseur et commanditaire, Marcellus, Iso et Ratpert, tous trois maîtres d'école, le poète et musicien Notker le Bègue, Tuotilo enfin, *doctor nobilis* à se fier au souvenir transmis par le nécrologe de l'abbaye². À suivre Ekkehart, Saint-Gall apparaît dès lors comme le monastère idéal où recevoir une éducation variée et en tous points parfaite, quoique toujours dans les limites des exigences monacales. Le personnage qui incarne au mieux cette réussite didactique est sans conteste Tuotilo, véritable homme universel avant la lettre :

[Tuotilo] était éloquent, brillant dans le chant, un artiste élégant dans la ciselure et la peinture. Il était musicien comme l'étaient ses compagnons [Ratpert et Notker le Bègue], mais les surpassait dans tous les genres d'instruments à corde et à vent [...]. [Il était] efficace dans la construction et les autres arts qui lui étaient propres, capable de nature et prompt à composer dans les deux langues [latin et allemand], divertissant sur le mode sérieux comme sur le mode joyeux. Si bien qu'un jour notre Charles [l'empereur Charles III] avait maudit celui qui, d'un homme d'une telle nature, en avait fait un moine. Mais il est quelque chose de plus que tout cela : il était zélé au chœur et en des lieux secrets

1. Ekkehart, *Casus Sancti Galli. St. Galler Kloster geschichten*, éd. et trad. H. F. Haefele, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.

2. Saint-Gall, *Stiftsbibliothek*, cod. 915, p. 316 : « Doctor iste nobilis celatorque fuit. » Outre le nécrologe, le volume comprend un martyrologe, la règle de saint Benoît, deux copies du *Liber confraternitatis* et les *Annales Sangallenses maiores*.

avait le don des larmes ; il était très puissant à la composition des mélodies et des vers ; en tant que disciple de Marcellus, qui fermait les yeux devant les femmes, il était chaste³.

Tuotilo brille aussi par l'esprit, poursuit Ekkehart, et passe la nuit avant les laudes dans le *scriptorium* à collationner des manuscrits (*litteras facere*) avec ses amis Notker et Ratpert⁴. Excellamment entraîné par les maîtres Marcellus et Iso tant dans les questions divines que celles humaines, dit-il encore, il peut argumenter différents articles de foi avec quiconque, usant si nécessaire de sa stature athlétique et de son autorité naturelle pour persuader un opposant récalcitrant (§ 35). Sa renommée d'artiste le tient souvent occupé hors du monastère, où il réalise de nombreuses œuvres. À l'occasion de ses fréquents voyages, Tuotilo n'oublie cependant pas son abbaye, puisqu'il ramène des étoffes précieuses destinées à la confection de vêtements liturgiques (§ 40). Dans ses activités de musicien, comme chanteur accompli, comme ciseleur et peintre élégant capable d'ornez ses œuvres de vers de son cru, il dépasse chacun en excellence. Lors d'une messe, il parvient même, par la seule invocation du nom de saint Gall, à chasser le démon qui s'était emparé de l'esprit d'un homme (§ 45). À travers son pouvoir d'exorciste, ce parfait *vir Dei* se montre ainsi digne de marcher sur les pas de Gall, devenant à son tour un candidat à la sainteté⁵. Quelque chose d'essentiel manque toutefois pour que

3. Ekkehart, *Casus sancti Galli*, § 34 : « Erat eloquens, voce clarus, celature elegans et picture artifex. Musicus sicut et sotii eius, sed in omnium genere fidium et fistularum prae omnibus [...]. [...] in structuris et ceteris artibus sui efficax, concinnandi in utraque lingua potens et promptus natura, serio et ioco festivus : adeo, ut Karolus noster aliquando ei maledixerit, qui talis nature hominem monachum fecerit. Sed inter hec omnia, quod prae aliis est, in choro strenuus, in latebris erat lacrimosus ; versus et melodias facere praepotens, castus ut Marcelli discipulus, qui feminis oculos clausit. »

4. Ekkehart précise encore (§ 33) que Ratpert, Notker et Tuotilo « cor unum et anima una erant » (Ac 4, 32). Sur cette amitié, voir Wolfram von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Berne, A. Francke, 1948, 2 vol., t. I, p. 39 sq.

5. Tuotilo sera considéré comme un saint à Saint-Gall dès le XIII^e siècle. Une chapelle lui était dédiée, sur les parois de laquelle on pouvait admirer, autour de 1600 encore, des scènes peintes racontant sa vie et ses faits et gestes : Ernst Gerhard Rüschi, *Tuotilo, Mönch und Künstler. Beiträge zur Kenntnis seiner Persönlichkeit*, Saint-Gall, Fehr, 1953, p. 69.

Tuotilo soit définitivement considéré comme un « saint homme » : une vision, une conversation intime avec un saint. Ce sera l'apparition miraculeuse de la Vierge dans son atelier :

Alors que Tuotilo s'appliquait à ciseler dans la cité de Metz, deux pèlerins s'approchèrent de l'image de la Vierge qu'il ciselait et lui demandèrent l'aumône. Il leur donna discrètement quelques pièces et ceux-là s'en allèrent, remarquant au passage à un clerc qui se tenait là : « Béni du Seigneur cet homme, qui aujourd'hui nous a été généreux. Mais n'est-ce pas sa sœur », s'inquiètent-ils, « cette belle femme qui, d'une façon si convenable, lui tend ses outils et lui enseigne ce qu'il faut faire » ? [Le clerc], étonné de ce qu'ils disent car il le quittait à l'instant et n'avait rien vu de tel, s'en retourne près de Tuotilo et pour un court instant il contempla ce qu'ils disaient. Ainsi le clerc et les pèlerins lui dirent : « Béni sois-tu du Seigneur, Père, toi qui as une telle maîtresse pour t'enseigner. » Tuotilo répliqua qu'il ne comprenait pas ce qu'ils disaient et, s'emportant vivement, leur interdit de répéter ces choses à quiconque. Le jour suivant, comme une foule nombreuse rapportait le miracle, Tuotilo s'en alla et ne revint plus jamais travailler à Metz. Mais sur la plaque d'or même de forme circulaire qu'il avait laissée libre⁶, ces mots, je ne sais par qui, étaient plus tard écrits : « Ce présent, la sainte Marie l'a ciselé elle-même. » L'image elle-même, assise, semblant être vivante, est un objet de vénération pour tous les spectateurs jusqu'à ce jour⁷.

À de rares exceptions près, peu de critiques se sont intéressés à l'apparition miraculeuse rapportée par Ekkehart, quand bien même elle éclaire singulièrement l'image de l'artiste

6. L'œuvre à laquelle travaille Tuotilo devait sans doute ressembler au *tondo* conservé à la cathédrale de Constance (*Die Zähringer. Anstoss und Wirkung*, Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1986, p. 190-191, Abb. 111).

7. Ekkehart, *Casus sancti Galli*, 45 : « Tuotilo vero cum apud Metensium urbem celaturus satageret, peregrini duo sancte Marie imaginem celanti astiterant elemonisamque petebant. Quibus cum nummos clam tribueret, divertentes ab eo clerico cuidam astanti aiebant : "Benedictus Domino vir iste, qui nos hodie bene consolatus est. Sed estne soror eius", inquiunt, "domina illa praeclara, que ei tam commode radios ad manum dat et docet, quid faciat" ? Ille vero miratus, quid dicerent, cum nuperrime ab eo digressus nil tale vidisset, revertitur et, quod dixerant, velut *ad momentum et in ictu oculi* [1 Cor 15, 52] contemplatur. Ait autem illi clericus et peregrini : "Benedictus tu pater Domino, qui tali magistra uteris ad opera !" Qui cum *ipsos*, quid dicerent, nescire assereret, vehementer in illos invectus, *ne cui tale quid dicerent, interminatur* [Lc 9, 21]. In crastinum autem cum gloriam talem de se plures audiret dictitare, subtrahens se cessit de medio neque iam ultra in urbe illi operari volebat. In brattea autem ipsa aurea, cum reliquisset circuli planitiem vacuam, nescio cuius arte postea celati sunt apices : Hoc panthema pia celaverat ipsa Maria. Sed et imago ipsa sedens quasi viva cunctis inspectantibus adhuc hodie est veneranda. »

médiéval⁸. En effet, on peut aisément isoler quelques traits frappants, tels l'humilité du caractère (Tuotilo défend aux témoins de dévoiler l'histoire), le privilège d'une relation tissée entre un personnage saint et l'artiste (la Vierge non seulement tend les instruments à Tuotilo en cours de travail, mais aussi lui enseigne ce qu'il doit faire), l'inscription miraculeusement gravée sur l'objet où se devine la probable intervention de la main divine (voir l'épisode de Belshassar [Dn 5, 5]). Si le récit reprend divers épisodes, qui sont autant de *topoi* dont on peut retracer la fortune avant et après le milieu du XI^e siècle, Ekkehart compose cependant à partir de ceux-là une histoire originale. Car Tuotilo n'est évidemment pas le seul témoin d'une intervention céleste auprès d'un artiste alors qu'il travaille à une image pieuse. Ce genre de présence est attesté dans de nombreux récits, mais au sein du cortège des saints visiteurs cependant, la Vierge occupe une place à part : elle est l'intercesseur efficace et bienveillant sur qui le fidèle peut toujours compter⁹. Mais elle est coquette : Marie aime en effet les images et spécialement *son* image ; aussi n'est-il pas rare qu'elle aide un artiste au cours de son travail, ou qu'elle intervienne en raison d'une grâce ou d'une faveur spéciales. Si l'on confronte le colloque de

8. Sur l'inspiration divine de Tuotilo, voir Ernst Kris et Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler, ein geschichtlicher Versuch*, Vienne, Krystall-Verlag, 1934, p. 63 ; E. G. Rüsçh, 1953 ; Jean-Marie Sansterre, « Le moine ciseleur, la Vierge Marie et son image : un récit d'Ekkehart IV de Saint-Gall », *Revue bénédictine*, 106, 1996, p. 185-191 ; Christoph Eggenberger, « Tuotilo », in *Lexikon des Mittelalters*, 9 vol., Munich, Artemis Verlag, 1977-1997, t. VIII, col. 1095-1096. En dernier lieu, voir aussi Alain Erlande-Brandenburg, *De pierre, d'or et de feu. La création artistique au Moyen Âge, IV^e-XIII^e siècle*, Paris, Fayard, 1999, p. 134-135. À propos des artistes présents à Saint-Gall, voir Johannes Duft, « Sankt-Galler Künstler-Mönche im frühen Mittelalter », in Johannes Duft, *Die Abtei St. Gallen*, 3 vol., Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1990-1994, t. II, p. 221-237.

9. Un contemporain d'Ekkehart, Pierre Damien, cite un miracle virginal significatif à l'occasion de la fête de l'Assomption : en une seule nuit, la Vierge peut racheter plus d'âmes que la ville de Rome ne compte d'habitants (*De variis miraculis et apparitionibus* 3 [PL CXLV, col. 586 et sv.]). Au sculpteur orgueilleux Hugues, un moine qui avait quitté l'habit pour poursuivre sa carrière d'artiste et devait être foudroyé par une soudaine maladie, elle s'offre d'elle-même comme avocate auprès de son Fils (voir les *Acta sanctorum ordinis S. Benedicti*, 3 vol., Paris, 1668-1701, t. II, p. 856).

Metz avec quelques autres histoires qui s'en rapprochent quant à la thématique générale, on percevra toute la singularité du récit d'Ekkehart ; en voici quelques exemples.

La Vierge et les artistes

Fulbert de Chartres dans l'un de ses sermons, puis plus tard au XII^e siècle les recueils de miracles mariaux narrent comment la Vierge sauve de la chute un fresquiste monté sur un échafaudage. Le peintre était occupé à peindre une image de la Vierge à l'Enfant, qu'il avait opposée à une représentation, très laide mais ressemblante, du diable. Vexé, ce dernier le précipite au bas de l'échafaudage. La Vierge rattrape le peintre par la main et le tient ainsi entre ciel et terre, jusqu'à ce qu'on monte une échelle pour tirer le malheureux de son inconfortable position. Au XIII^e siècle, l'épisode est figuré dans les *cantigas* d'Alphonse X le Sage et dans une verrière de la cathédrale du Mans.

La Vierge s'implique volontiers dans la réalisation de l'œuvre, le plus souvent un édifice qui lui est dédié ou un objet qui lui est consacré. Assistée de sa mère Anne et de Marie-Madeleine, elle aide ainsi à la construction de l'abbaye de Cîteaux¹⁰. Grégoire de Tours relate par ailleurs comment la Vierge apparaît en songe à un architecte et lui donne une leçon de statique. Il rapporte que Constantin souhaite élever à Jérusalem une basilique en l'honneur de la Vierge et commissionne un architecte talentueux. Malheureusement pour ce

10. Césaire de Heisterbach, *Dialogus miraculorum libri XII*, 2 vol., éd. J. Strange, Cologne, J. M. Heberle, 1851, I, 17, t. I, p. 52. Sur les rêves qui préludent à la construction au Moyen Âge, voir Carolyn M. Carty, « The Role of Gunzo's Dream in the Building of Cluny III », *Gesta* 27, 1988, p. 113-123 ; Conrad Rudolph, « Building-Miracles as Artistic Justification in the Early and Mid-Twelfth Century », in *Radical Art History. Internationale Anthologie*, Subject : O. K. Werckmeister, Zurich, Zürich InterPublishers, 1997, p. 398-410 ; Carolyn M. Carty, « The Role of Medieval Dream Images in Authenticating Ecclesiastical Construction », *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63, 1999, p. 45-90.

dernier, les colonnes qu'il avait l'intention d'utiliser sont trop lourdes et ne peuvent être levées à leur place. En dépit de nombreux essais, tout effort semble inutile. Une certaine nuit, la Vierge apparaît en songe à l'architecte et, après l'avoir réconforté, lui enseigne le moyen de lever ces colonnes. Elle lui montre (*ostendere*) la façon de construire les engins, de fixer les poulies et les cordes. Ultime facétie, elle recommande à l'architecte d'employer trois enfants pour activer les machines, de sorte à montrer tout l'éclat de ce miracle. L'entreprise se révèle évidemment un plein succès¹¹.

Une fois la construction achevée, la Vierge peut encore intervenir en ce monde pour juger l'œuvre et se réjouir du travail accompli, comme le rapporte Botho dans son *Liber de miraculis sanctae Mariae* peu de temps après 1123. Dans le rêve de Botho, Marie intervient comme un critique d'art chevronné qui considère attentivement les images qui ornent l'abbaye de Prüfening et les trouve particulièrement convenables à l'espace sacré. La présence de la Vierge et son approbation garantissent en quelque sorte la conformité des idées exprimées et confondent, dans le présent comme dans le futur, ceux qui voudraient opposer quelque chose à ce qui est représenté. Si l'on flatte en quelque sorte son ego virginal par l'image, la Vierge montre en retour toute l'étendue de sa bienveillance¹².

Son intervention peut toutefois se faire de façon plus personnelle et discrète. Césaire de Heisterbach, entre autres, rapporte l'histoire d'un simple prêtre qui ne connaît guère qu'une seule messe, celle de la Vierge, et la récite sans cesse. Face à ce

11. Grégoire de Tours, *In gloria beatorum martyrum*, I, 9 (PL LXXI, col. 713-714). La Vierge intervient ici en tant que titulaire de l'édifice. Aussi n'est-il pas étonnant qu'un saint puisse également intervenir dans la réalisation de son édifice : il peut en être l'architecte et prêter main forte aux travaux, comme saint Bénigne à Dijon (cf. I, 51, col. 752-754) ; il aide à la découverte et au transport des matériaux nécessaires à sa réalisation, etc.

12. L'épisode est rapporté par Walter Cahn, « Romanesque Sculpture and the Spectator », in *The Romanesque Freize and its Spectator*, Londres, Harvey Miller, 1992, p. 45-60 (p. 45) ; cf. Heidrun Stein, *Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening*, Ratisbonne, Mittelbayerische Druckerei- und Verlag Gesellschaft, 1987.

qu'il considère comme un grave manquement dans l'usage liturgique, l'évêque Thomas de Cantorbéry l'empêche de prononcer quelque messe que ce soit ; le prêtre s'en plaint à la Vierge qui, touchée par sa prière, lui confie un secret connu d'elle seule et de l'évêque. Elle lui rapporte en effet qu'un certain jour à une certaine heure, elle aida Thomas à reprendre sa coule en en tenant une partie. Le prêtre rapporte alors le secret à son évêque qui, comprenant que la Vierge le tient sous sa protection, le reprend en faveur¹³.

Prises dans leur ensemble, ces apparitions – des anecdotes pour la plupart – tracent un portrait intéressant de la Vierge : *artifex* elle-même, son savoir ne se limite pas seulement à la technique dans laquelle elle excelle (le tissage), mais recoupe entre autres les phénomènes de statique ou la technique de l'orfèvrerie. Marie se montre également capable de recul lorsqu'elle se mue en critique d'art à Prüfening. Toutefois, la plupart de ces apparitions se fait à l'occasion d'un songe ou d'une vision, deux formes canoniques de transmission de la volonté divine, et n'engagent que les protagonistes : les témoins, s'il y en a, ne semblent pas conscients de la présence divine. Dans le cas de Tuotilo cependant, la relation avec Marie ne s'établit pas dans le cadre d'un rêve ou d'une révélation : la Vierge est *réellement* présente aux côtés de l'artiste, et les trois témoins rendent public le miracle malgré l'interdiction qui leur en est faite. Sur ce point, le récit d'Ekkehart présente donc une certaine singularité.

Luc peintre et l'artiste théodidacte

On pourrait tout à fait imaginer que Ekkehart ait en mémoire l'un ou l'autre de ces épisodes au moment de coucher sur le papier le souvenir des pères, mais cela paraît peu probable. Ni les récits présentant une intervention mariale en

13. Césaire de Heisterbach, *Dialogus miraculorum libri XII*, 2 vol., éd. J. Strange, Cologne, J. M. Heberle, 1851, VII, 4, t. II, p. 7.

faveur d'un artiste, ni la légende de Luc portraitiste de la Vierge, sur laquelle je m'attarderai plus loin, n'ont pu servir à parfaire la tâche qu'il s'était fixée. Le propos du chroniqueur n'est pas en effet de montrer que Tuotilo entretient une relation d'exception avec la Vierge ou qu'il peut être considéré comme un second Luc. Son but est tout autre : tracer la vie exemplaire (et enviable) des moines de Saint-Gall et montrer qu'ils suivent fidèlement les pas de leur saint fondateur. Aussi n'est-il pas étonnant que chacun d'eux participe de la vertu de leur père Gall. Tuotilo est un moine si imposant, *tanta auctoritate* dit Ekkehart, que personne, le voyant, ne doutait qu'il fut un moine de Saint-Gall (§ 39) ; *athleta Dei* comme l'était Gall avant lui, il possède également la capacité de chasser les démons. Ekkehart cherche ainsi à montrer qu'il en est le digne émule d'une part, et qu'il appartient au collège des personnages saints qui ont le bonheur d'un colloque particulier avec le divin d'autre part. Les quelques fragments biographiques qu'il révèle¹⁴ apparaissent dès lors comme des pièces qui, sans être véritablement retravaillées sur la base donnée par la vie de saint Gall, semblent pourtant en être inspirées. Il ne s'agit pas toutefois de rédiger la vie de son héros en parallèle ou en miroir de celle de Gall, mais de faire ressortir les points communs entre les deux. Ekkehart en est parfaitement conscient. Lorsqu'il « édite » le *Metrum de vita S. Galli* de Notker le Bègue et le préface, il n'oublie pas de rappeler que Tuotilo se tenait aux côtés du poète et participait à l'opération de « polissage » de l'œuvre de Walahfrid Strabon¹⁵. L'anecdote raviva certainement les souvenirs du chroniqueur.

14. Quelques fragments seulement, car, dit Ekkehart, « sunt vero et alia, que de illo [sc. Tuotilo] audivimus, multa », et poursuit « sed et de aliis nostro in loco Dei viris [sc. Ratpert et Notker], quibus quia, ut nunc seculum est, diffidi putamus, tacere quam scribere maluimus » (§ 45).

15. Walter Berschin, « Notkers Metrum de vita S. Galli. Einleitung und Edition », in *Florilegium Sangallense. Festschrift für Johannes Duft zum 65. Geburtstag*, éd. O. P. Clavadetscher et al., Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1980, p. 71-121. De cette vie écrite en prosimètres, forme inspirée du *De consolatione philosophiae* de Boèce, ne subsistent aujourd'hui que le premier livre et des fragments des livres II et III.

L'interdiction de colporter l'éclat d'un miracle prend source dans l'enseignement du Christ (entre autres Mc 7, 36), un *topos* de la légende hagiographique certes, mais dont un précédent célèbre à Saint-Gall s'offre spontanément à Ekkehart et qui entre pleinement dans le cadre qu'il s'est fixé de ne s'attacher qu'à la *mémoire* transmise par les pères. Gall et son diacre Hiltibold se reposent dans les environs du futur monastère. Épuisé par la marche, le diacre s'assoupit tandis que Gall, accrochant la *capsella* contenant les reliques de la Vierge et des saints Didier et Maurice à son bâton, se met à prier. Soudain apparaît un ours que le saint homme, contre un pain, parvient à convaincre de lui ramener du bois pour le feu, et auquel il arrache même la promesse de ne plus hanter la région. Le diacre entrevoit rapidement l'insolite rencontre, qui lui révèle la sainteté de son abbé (Gall est un homme de Dieu au sens de 1 Cor 17, 24), mais est empêché par ce dernier de porter plus loin la nouvelle du miracle¹⁶. On reconnaît ici l'un des éléments du colloque de Metz : Tuotilo défend aussi aux témoins de dévoiler le miracle. En d'autres termes, il agit comme l'aurait fait Gall à sa place. Située dans ce contexte, l'apparition de la Vierge dans l'atelier apparaît dès lors comme un avant-goût de la vision de l'au-delà. Et s'il convient d'en garder le secret, c'est parce que sa compréhension n'est pas possible en ce monde : « Prends garde à ne pas rapporter ceci à quiconque avant que tu ne voies la gloire de Dieu. »

Par ailleurs, Ekkehart ne devait pas ignorer les miracles attribués au fondateur, et notamment celui dans lequel il intervint en faveur d'un tailleur de pierre. Dans une lettre à l'abbé de Saint-Gall Grimald écrite vers 850-855¹⁷, le moine

16. Walahfrid Strabon, *Vita S. Galli*, I, 11 ; la réponse de Gall est très sèche : « Cave, ne omnino hoc alicui dixeris, donec videas gloriam Dei » (*MGH*, ss rer. Merov. IV, p. 292-293). Tuotilo a figuré cet épisode sur l'une des plaques d'ivoire de l'*Evangelium longum* de Saint-Gall, ensemble avec l'Assomption de la Vierge. Voir Johannes Duft et Rudolf Schnyder, *Die Elfenbein-Einbände der Stiftsbibliothek St. Gallen*, Beuron, Beuroner Kunstverlag, 1984.

17. *MGH*, Ep. V : 3, p. 534-580 (c. 27, p. 565-566).

de Reichenau Ermenrich parle d'un certain Ruotger, *vir simplicissimus* et prêtre du monastère. Avec l'ensemble de la congrégation, Ruotger est engagé dans la taille d'une colonne destinée à l'abbaye. À la fin de la journée, les moines ne sont toujours pas parvenus à leur fin et s'assoient à l'écart, fatigués, tandis que Ruotger seul *frustra sudabat*. N'y pouvant plus, il intime alors à saint Gall d'effectuer lui-même le travail : « Sancti Gallie, finde illam ! » L'immense pierre se scinde de son plein gré (*sponte*), dégageant la colonne souhaitée.

Même s'il est difficile d'affirmer que ce miracle a pu jouer un rôle dans la rédaction d'Ekkehart, il ouvre toutefois une perspective intéressante qui permet de jeter un peu de lumière sur son récit. En un écho lointain d'un miracle de saint Benoît¹⁸, Ermenrich signale ainsi que le mérite du saint l'emporte sur le travail des hommes. La vertu d'un saint déclassant le travail humain, spécialement dans la construction de l'église ou dans la fabrication d'images et d'objets pieux, est un thème qui apparaît déjà chez Grégoire de Tours. Ce dernier indique, à propos d'un pupitre sculpté dans un seul bloc de marbre, que le seul travail de l'artisan, même doué de talent, n'aurait suffi à le réaliser s'il n'avait reçu le secours de la vertu du saint, en l'occurrence Cassien¹⁹. Il semble donc que la vertu du saint homme assiste ou supplée à l'effort humain : le sculpteur anonyme de Grégoire et le prêtre Ruotger de Saint-Gall en témoignent. On peut dès lors formuler l'hypothèse selon laquelle l'intervention de la Vierge dans l'atelier de Tuotilo joue un rôle similaire. Ekkehart présente en effet Marie comme une auxiliaire ou une assistante habile (elle tend les instruments à l'artiste, *radios ad manum*

18. Grégoire le Grand, *Dialogues*, éd. A. de Vogüé, trad. P. Antin, Paris, « Sources chrétiennes », 251, 260 et 265, 1978-1980, 3 vol., II, 9, t. II, p. 170.

19. Grégoire de Tours, *In gloria beatorum martyrum*, I, 94 (PL LXXI, col. 787). Plus généralement, dit Grégoire (I, 57, col. 757-758), ce que l'industrie humaine ne peut réaliser est accompli avec l'aide de la majesté divine.

dat), mais insiste aussi sur son rôle de conseillère et de maîtresse (*magistra*, elle enseigne à Tuotilo ce qu'il faut faire : *docet quid faciat*).

Or, il est un fameux artiste auprès duquel serait apparue la Vierge et auquel, selon certaines sources, elle aurait prêté son aide pour accomplir le travail entrepris : l'évangéliste Luc, dont on a voulu reconnaître la paternité sur de nombreuses peintures ou icônes, parfois même des sculptures. Il existe en effet une tradition, dont les origines sont difficiles à retracer pourtant, qui veut que, à la demande de la Vierge et des apôtres réunis dans le cénacle du mont Sion, Luc dessina sur un bois de palme le portrait du Christ. L'image devait alors servir à se remémorer les faits et gestes ainsi que les miracles que le Christ accomplit, et garder présent à la mémoire le souvenir de sa beauté et de son apparence physique. À l'occasion d'une pause du peintre cependant, des anges passèrent le dessin en couleurs et terminèrent l'œuvre. On augmenta plus tard la légende d'un second épisode qui narrait l'apparition de la Vierge dans l'atelier de l'évangéliste, pour lequel elle posa comme modèle. Par la suite, on fit rapidement de Luc l'artiste apostolique par excellence, qui réalisa non seulement des Madones à l'Enfant, mais aussi la Vierge à la Croix, la Vierge au Mont Sion, des portraits du Christ et des apôtres. Et comme cela ne suffisait pas, on lui attribua encore la Vierge romane d'Orcival, la Vierge noire de Loreto et le Christ de Sirolo²⁰. De peintre, Luc devint ainsi sculpteur.

Il n'entre pas dans mon propos de m'attarder sur ces légendes, mais il peut être utile de présenter rapidement ce que l'on sait des images attribuées à Luc. Dès le début du VIII^e siècle,

20. La légende de Luc est amplement traitée par Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig, J. C. Hinrichs Verlag, 1899, p. 267** - 280** et Clemens M. Henze, *Lukas der Muttergottesmaler*, Louvain, 1948. Une seconde légende, selon laquelle les mages présents à la Nativité emportèrent avec eux un peintre qui devait fixer les traits du Christ, commence également à circuler dans les mêmes années ; sans doute permet-elle d'expliquer la présence d'un autoportrait du peintre dans les Adorations des mages dès le XV^e siècle (E. von Dobschütz, 1899, p. 143, et p. 276** ; cf. Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, C. H. Beck, 1990, p. 66).

les sources orientales parlent de deux images peintes par l'évangéliste et conservées à Rome. L'une d'elles, le portrait de la Vierge, aurait été envoyée par Luc à son correspondant romain Théophile, déjà destinataire de l'Évangile et des *Actes des apôtres*²¹. En Occident, les sources parlent certes d'une image achiropsite (*acheiropsita*) conservée au Latran et d'une image non faite de main d'homme (*imago que per se facta est*) à Santa Maria in Trastevere²², mais il faut toutefois attendre le XI^e siècle pour voir une image attribuée avec certitude à l'évangéliste. En 1029 en effet, l'évêque Boson teste en faveur de l'icône du Latran qui, précise-t-il, a été commencée par Luc à la demande de la Vierge et des apôtres et achevée par la vertu divine et par les anges²³. L'attribution à l'évangéliste d'images réputées miraculeuses, dont l'Antiquité et l'origine le plus souvent obscure renforcent le caractère vénérable, est le résultat d'une lecture *a posteriori* des phénomènes. Elle s'impose en effet après la querelle iconoclaste, et probablement grâce à elle. Au début du XI^e siècle, l'idée selon laquelle Luc aurait été peintre commence à se diffuser et dès le milieu du siècle sui-

21. Le premier témoignage de la légende apparaît vers 530, plus précisément dans l'*Historia tripartita* de Théodore le Lecteur, mais il se pourrait bien que ce détail soit une interpolation de la fin du XIII^e siècle (Gerhard Wolf, *Salus populi romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, VCH, 1990, p. 142-143 ; cf. E. von Dobschütz, 1899, p. 269**-270**). La version latine du *De fide orthodoxa* de Jean Damascène, traduit par Burgundius de Pise entre 1153 et 1154, comprend une interpolation calquée sur le témoignage d'André de Crète (vers 660-740), précisant que les portraits du Christ et de la Vierge visibles à Rome ont été peints par Luc (voir Saint John Damascene, *De fide orthodoxa. Versions of Burgundius and Cerbanus*, éd. E. M. Buytaert, New York, The Franciscan Institute, 1955, c. 89, p. 334-335 [IV, 16]). Un témoignage supplémentaire est fourni par le Ménologe de Basile II (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613, vers 1000), dans lequel Luc est commémoré comme *zographos* (peintre).

22. G. Wolf, 1990, p. 143. L'icône du Latran est mentionnée une première fois sous le pontificat d'Étienne II (752-757) : voir le *Liber Pontificalis*, éd. L. Duchesne, Paris, De Boccard, 1955-1957, 3 vol., t. I, p. 443. Celle de Santa Maria in Trastevere est mentionnée dès le IX^e-X^e siècle : Carlo Bertelli, *La Madonna di Santa Maria in Trastevere*, Rome, Tip. Eliograf, 1961, p. 17-18.

23. G. Wolf, 1990, p. 141-145, et le testament de Boson, p. 317 ; cf. H. Belting, 1990, p. 70-72.

vant, les *Mirabiliae urbis Romae* présentent les deux images du Latran et de Santa Maria in Trastevere comme le résultat du travail commun de l'apôtre et de la vertu divine (l'icône du Christ est ainsi dite *picta divinitus*)²⁴. Dans la *Descriptio lateranensis ecclesiae*, composée autour de 1170 à la demande d'Alexandre III (1159-1181), le diacre Jean présente l'icône du Latran comme *mirabiliter depicta* et précise que Luc l'a dessinée tandis que la vertu divine l'achevait par l'intermédiaire de l'office angélique (« quam [sc. l'icône du Christ] Lucas evangelista designavit, sed virtus Domini angelico perfecit officio »²⁵).

Ce rapide survol montre que Tuotilo n'est sans doute pas un avatar de Luc et que l'artiste apostolique ne joue certainement pas le rôle de modèle dans le récit d'Ekkehart. Même si la dévotion aux images connaît un développement formidable en Italie dès le IX^e siècle et au-delà des Alpes aux X^e et XI^e siècles, notamment sur l'île de la Reichenau proche du monastère de Saint-Gall, la question de l'image achiropsite en tant que telle n'a sans doute pas beaucoup à voir ici. Jean-Marie Sansterre a raison d'insister sur ce point²⁶. Par contre, son rejet du modèle de Luc, qu'il juge trop superficiel dans le cas présent, lui fait manquer un élément essentiel de l'épisode raconté par Ekkehart. Quelque chose de la légende apostolique est d'une importance capitale pour comprendre comment, au haut Moyen Âge, l'on juge le travail (ou la création) artistique et l'artiste²⁷.

24. *Mirabiliae urbis Romae*, § 58 : « Item superius in testudine ymago maiestatis picta divinitus, quam b. Lucas pictura delineaverat » ; § 61 : « Ibidem est ymago b. Virginis etiam divinitus sed ad pinguendum disposita ad s. Lucam » (cité par E. von Dobschütz, 1899, p. 279**).

25. Roberto Valentini et Giuseppe Zucchetti, *Codice topografico della città di Roma*, Rome, Tipografia del Senato, 1940-1953, 4 vol., t. III, p. 357. D'après les éditeurs, la première rédaction de ce texte date du pontificat de Pascal II (1099-1118), sinon de 1073. L'intervention des anges est également attestée pour le Volto Santo de Lucques et la statue de Notre-Dame de Liesse, pour citer deux autres exemples.

26. J.-M. Sansterre, 1996, p. 187.

27. La conséquence pour le statut de l'image médiévale est fondamentale. Divinement inspirée, l'image se rattache désormais au genre de la parole de Dieu. Dès lors, faire des images s'apparente à un acte pieux, et

À ne s'attacher qu'aux seules images réputées de Luc et conservées à Rome, on remarque une progression intéressante dans la façon de les qualifier. Ainsi, d'une image achiropsite on est passé à une image réalisée par l'artiste apostolique certes, mais avec l'aide extérieure des anges ou de la vertu divine. Il semble en effet que sans le secours de cette opération divine, l'apparition, la perfection ou l'achèvement de l'œuvre soient impossibles. En d'autres termes, l'accomplissement du travail devient effectif lors de et par l'intervention de ce que les témoignages rassemblés présentent comme une *virtus*. Selon ces derniers, la vertu prend différentes formes – un ange, un saint, la Vierge – mais l'idée ne varie pas : la *virtus Domini* s'exprime à travers ces messagers et transforme l'artiste en « théodidacte » (1 Th 4, 9). Cet aspect important de la légende de Luc se met en place à un moment difficile à préciser certes, mais que l'on peut situer après la querelle des images. L'idée se répand dès le début du XI^e siècle (testament de Boson, 1029), pour être relayée, peut-être dès la fin du XI^e mais assurément dès le milieu du siècle suivant, par les « guides touristiques » de Rome²⁸. Ekkehart compose au moment de cette transformation radicale et dans son récit, la nécessaire collaboration divine se manifeste par l'apparition de la Vierge aux côtés de l'artiste. Marie assume désormais l'*officium* dévolu, selon les cas, aux anges ou à un saint particulier, et peut dès lors jouer le rôle d'auxiliaire, d'inspiratrice, de muse.

Jean-Marie Sansterre souligne par ailleurs le fait que la Vierge réalise son portrait à travers l'artiste, sans que cela n'enlève rien de son charisme précise-t-il. Pour ma part, je préfère inverser les termes de la relation : c'est Tuotilo qui

certaines artistes n'hésitent pas à se représenter en hérauts de la parole divine. Cf. Pierre Georgel et Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1987.

28. On peut se demander par ailleurs s'il ne faudrait pas considérer cet aspect nouveau de la légende de Luc comme une adaptation *ad hoc*, dont le résultat serait de conformer l'artiste apostolique au modèle de l'artiste médiéval qui se met en place à peu près à la même époque.

réalise son œuvre à travers la Vierge. Le récit d'Ekkehart comprend un élément essentiel qui nous guide sur cette voie : l'inscription miraculeusement gravée après le départ de l'artiste. Celle-ci insiste sur le seul travail accompli par la Vierge, au point de taire toute intervention de la part de Tuotilo : « Ce présent, la sainte Marie l'a ciselé elle-même. » En d'autres termes, l'inscription occulte le souvenir de la présence de l'artiste, de sa main, et jusqu'à son nom même, mais attribue le mérite de l'œuvre à la seule intervention de la Vierge, à savoir à la vertu divine qui assiste Tuotilo dans son entreprise. Du point de vue d'Ekkehart, cela signifie que l'artiste a parfaitement réussi dans la tâche qu'il s'était fixée, puisqu'il s'efface entièrement derrière la vertu qui l'enseigne. En d'autres termes, l'œuvre de l'artiste théodidacte manifeste pleinement l'enseignement divin reçu. En ce sens, Ekkehart conforme son récit à un idéal hagiographique mis en avant par Grégoire de Tours, dont un exemple manifeste est présent à Saint-Gall : le travail « artistique » n'est pas possible sans le secours d'une vertu sainte ou divine, comme nous l'avons vu plus haut. Tuotilo, comme Luc désormais, se conforme à cet idéal.

Aucun doute n'est possible quant à l'identité de la figure qui se tient aux côtés de l'artiste. À suivre l'inscription miraculeusement gravée après le départ de Tuotilo, la Vierge serait apparue en personne dans son atelier et aurait parfait l'œuvre entreprise. Ekkehart la présente ainsi comme une auxiliaire ou une assistante habile, mais insiste aussi sur son rôle de conseillère et de maîtresse. Nous avons vu ci-dessus comment comprendre cette assistance mariale. Ce qu'il faut désormais expliquer, ce sont ses qualités d'enseignante, une assertion assez commune dans l'exégèse comme nous le verrons assez tôt, et notamment poser la question de la *nature* de l'enseignement de la Vierge.

La muse de l'artiste

Si l'on essaye de se représenter le colloque dans l'atelier de Tuotilo, la scène rappelle les compositions dans lesquelles un poète ou un auteur sont assistés, inspirés par une muse. Il n'est pas impossible que Ekkehart ait eu connaissance d'images semblables alors qu'il composait son récit. L'une d'elles aura peut-être plus particulièrement attiré son attention : l'apparition de Philosophie consolant Boèce dans sa prison, dont le seul modèle littéraire, à supposer qu'il n'ait eu connaissance du portrait d'auteur, pourra toutefois l'avoir inspiré. Deux exemplaires de ce texte célèbre se trouvaient dans la bibliothèque de Saint-Gall, en tout cas dès 872, tandis que le plus ancien commentaire connu du texte a été composé à Saint-Gall au IX^e siècle. L'exégète anonyme donne deux interprétations intéressantes du personnage de Philosophie, qui ne sont pas contradictoires : elle est à la fois la *Sapientia Dei*, car son regard est plus pénétrant que celui des hommes, et le Christ lui-même²⁹. Si Philosophie, *omnium magistra virtutum* comme le dit Boèce, peut se confondre avec la Sagesse divine, pourra-t-on dire de même que la Vierge joue un rôle similaire dans le récit d'Ekkehart, et qu'à son tour peut-être elle se confond avec cette Sagesse ?

Pour répondre à la question, le plus simple est de s'attacher à l'image de Marie à Saint-Gall même, dont l'autel principal lui est dédié ainsi qu'au saint fondateur. Parmi les hymnes de Notker le Bègue, l'ami de Tuotilo, on trouve de nombreux vers qui éclairent le rôle de la Vierge. Dans son hymne « Gaude, Maria, virgo Dei genitrix » (*In octava domini*), il rappelle ainsi qu'elle est *sancti spiritus repleta* ; dans le « Concentu parili hic te, Maria » (*In purificatione sanctae Mariae*), il n'oublie pas qu'elle est la *porta serata*

29. Pierre Courcelle, *La consolation de philosophie dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*, Paris, Études augustiniennes, 1967, p. 275-278. Il se pourrait que l'auteur du commentaire soit l'écolâtre de Saint-Gall Iso († 871).

(Ez 44, 3) que Dieu seul franchira ; dans son « Congaudent angelorum chori » (*In assumptione sanctae Mariae*) encore, le poète la présente comme l'étoile de la mer *quae omnium lumen astrorum et hominum atque spirituum genuit*. Plus particulièrement enfin, dans une hymne composée à l'occasion de sa Nativité, il place Marie dans la continuité des Pères, en ce sens un peu prophète, mais indique qu'elle les dépasse tous³⁰ :

Tu montres en toi-même les mœurs des pieux pères, mais tu les dépasses en excellence. La sagesse de ton père Salomon brille en toi, et le cœur d'Ezechias tourné vers Dieu en toi n'est jamais corrompu. La religiosité de ton père Josias t'a comblée. La foi des plus grands patriarches, tes pères, t'a complètement possédée.

Un point commun associe les trois rois cités par l'hymne : le Temple. Salomon le construit, Ezéchias et Josias, détruisant les idoles qui l'habitaient, le purifient et le restaurent à son antique splendeur (voir entre autres 2 R 18, 1-4 ; 2 Ch 29, 3 ; 2 Ch 34, 3-7). À sa manière, chacun d'eux fait table rase pour conclure une nouvelle alliance avec le Seigneur. En plaçant Marie à leur suite qui les dépasse, Notker introduit l'idée selon laquelle la Vierge est pleinement le véritable Temple au sein duquel peut s'incarner bientôt la Sagesse divine, à savoir le Christ. Ainsi, l'image de Marie donnée par Notker dans ses différentes hymnes se révèle décisive. Pour le poète, elle est mère du Christ certes, mais aussi mère de toutes les vertus comme l'est Philosophie chez Boèce. En tant que la plus sainte parmi tous les saints, elle vit la descente du divin dans l'humain de la façon la plus complète : elle est le miracle divin par excellence. Ceci tient à la fois du mystère reçu lors de l'Annonciation (Lc 1, 26 sq.) et d'une prédisposition du cœur qui lui fait retenir toute chose (Lc 2, 51), deux éléments qui

30. Notker, *De Nativitate Sanctae Mariae*, in W. von den Steinen, 1948, t. II, p. 68 : « Tu pios patrum mores / ostentas in te, / sed excellis eodem. Patris tui Salomonis / in te lucet sophia, / Et Ezechiae / apud deum cor rectum, / sed numquam in te corrumpendum. Patris Josiae adimplevit / te religiositas. / Summi etiam / patriarchae te fides / totam possedit, patris tui. » Une hymne anonyme de Saint-Gall, datée du milieu du x^e siècle, précise encore au sujet de Marie : « Salomonis creditur haec propinqua, sed maioris predita sapientia » (*ibid.*, p. 119 ; pour la Nativité de la Vierge).

la transforment en retour en auxiliaire habile et en savante maîtresse.

Au temps de l'Annonciation, l'Esprit descend sur Marie et la couvre : la salutation angélique est ainsi l'opportunité ontologique par laquelle est signalée son élection particulière. En ce sens, l'expression *gratia plena* (Lc 1, 28) signifie que la Vierge est la récipiendaire de la grâce divine ou, en d'autres termes, qu'elle reçoit par la miraculeuse conception la totalité de la Sagesse divine³¹. Comme le rappelle Isidore de Séville dans son bref compendium des personnages bibliques, la Vierge est *domina sive inluminatrix* ; en acceptant la salutation angélique, elle n'ignore en fait rien du mystère de la conception par l'Esprit-Saint (*salutationem ab angelo accepit et mysterium conceptionis agnovit*)³². Les évangiles apocryphes, avant Isidore, contribuent au succès de cette idée. Le Protévangile de Jacques et l'Évangile du Pseudo Matthieu soulignent la vie en tous points parfaite de Marie dans le Temple. Son séjour lui offre en effet l'opportunité de combiner *vita activa* et *vita contemplativa*, ainsi qu'en témoigne le détail des occupations donné par le Pseudo Matthieu. Le matin jusqu'à tierce, Marie s'occupe à la prière ; de tierce à none, elle tisse ; dès none, elle retourne à la méditation des choses célestes jusqu'à ce qu'un ange vienne la nourrir de sa main. C'est ainsi qu'elle progresse de jour en jour, au point de devenir la plus parfaite des vierges du Temple (accessoirement, la Vierge présente l'exemple de la vie de recluse idéale). Le témoignage des apocryphes trouve un écho favorable dans l'exégèse. Dans sa *Vie de la Vierge* par

31. La Pentecôte transformait les apôtres en « théodidactes » (1 Th 4, 9). La Vierge est certes présente avec quelques femmes à ce moment-là (Ac 1, 14), mais le récit ne précise pas qu'elle reçoit également l'Esprit-Saint à cette occasion. En fait, elle n'en a guère besoin : elle en possède déjà toute la grâce. Ce que le miniaturiste de la Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs (vers 870-875) a parfaitement compris : à l'occasion de la Pentecôte, Marie occupe ainsi la position centrale, sans doute pour traduire son titre de *mater apostolorum*, mais l'artiste n'a pas jugé bon de figurer la flammèche au-dessus de sa tête.

32. Isidore, *De ortu et obitu patrum*, 67 (PL LXXXIII, col. 148 [je souligne]). Ce traité, composé autour de 600, circule avec le *Liber proemorium* et les *Allegoriae*, dont deux exemplaires du IX^e siècle sont connus à Saint-Gall.

exemple, Maxime le Confesseur, dont les œuvres sont traduites en latin par Jean Scot au milieu du IX^e siècle, rappelle que Marie est vénérable au-delà de toute grâce, que sa contenance et sa parole prouvent son intelligence, qu'elle peut percevoir des visions divines de l'intérieur, qu'elle n'est sujette à aucun trouble, irritation ou bavardage³³. Ambroise dit modestement qu'elle est diligente dans la lecture des Écritures³⁴. En d'autres termes, la Vierge n'ignore rien de ce qui touche à la vie active et à la vie contemplative. Il semble dès lors que la grâce reçue lors de l'Annonciation, non seulement la remplit de savoir, mais la parfait entièrement. Marie sait aussi retourner ce savoir, comme le montre l'épisode rapporté par Ekkehart.

Dans son Évangile, Luc témoigne ainsi du savoir de la Vierge : « Et mater ejus conservabat omnia verba haec in corde suo » (Lc 2, 51). Pour Origène, Marie conserve les paroles du Christ dans son cœur parce qu'elle soupçonne qu'il y a là quelque chose qui dépasse l'homme. Elle conserve, non pas les paroles d'un enfant de douze ans, mais celles de quelqu'un qui progresse en sagesse³⁵. La Vierge subit les paroles

33. Maxime le Confesseur, *Vie de la Vierge*, éd. et trad. M. J. Van Esbroeck, Louvain, 1986, 2 vol., t. II, p. 8-9.

34. Ambroise, *De Virginibus* II, 2 (*PL* XVI, col. 220) : « Virgo erat non solum corpore, sed etiam mente, quae nullo doli ambitu sincerum adulteraret affectum : corde humilis, verbis gravis, animi prudens, loquendi parcius, legendi studiosior [...] »

35. Origène, *Homélie sur saint Luc*, éd. et trad. H. Crouzel et al., Paris, « Sources chrétiennes », 87, 1962, en particulier XX, 6, p. 286 et 288. Le fragment 49 (p. 498) est plus précis encore quant à la nature des paroles que la Vierge conservait en son cœur : celles que l'ange lui avait adressées, celles des bergers, celles de Siméon et d'Anne, celles que maintenant le Christ leur disait. Bien que Joseph et Marie n'aient pas parfaitement compris les paroles de Jésus, la Mère de Dieu, cependant, a compris qu'elles étaient divines et dépassaient l'humain. À suivre Ambroise (*Liber de virginitate* I, 3, 14 [*PL* XVI, col. 283]), il se pourrait que la Vierge connaisse aussi quelque chose de la résurrection, puisque c'est à elle que le Christ apparaît en premier. Cette idée est reprise par Rupert de Deutz (*De divinis officiis* VII, 25 [*PL* CLXX, col. 205-208]). On sait la dévotion de Rupert à la Vierge : il en fait la mère de tout chrétien, qui parachève le plan divin de l'Incarnation rédemptrice à l'occasion de la Passion (voir Hubert Silvestre, « Premières touches pour un portrait de Rupert de Liège, ou de Deutz », in *Clio et son regard. Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon*, Liège, Pierre Mardaga, 1982, p. 579-596).

du Christ sans en percevoir la portée, mais elle ne doute pas qu'elles sont d'origine divine ; Ambroise dit ainsi qu'elle est déconcertée (*stupere*) par le Christ³⁶. Bède commente à son tour le verset, mais rend pleinement consciente la volonté de commémoration de Marie³⁷ :

[Elle] retenait soigneusement dans son cœur tous les faits et gestes qu'elle découvrait à propos du Seigneur, et les recommandait diligemment à sa mémoire de sorte que, le moment venu de prêcher et d'écrire au sujet de son Incarnation, elle fût suffisamment capable d'expliquer à ceux qui désiraient le savoir le détail de ses *gesta*.

En d'autres termes, Marie retient l'enseignement dans le but de le dispenser ensuite. Aussi n'est-il pas étonnant de lire chez Paschase Radbert que la Vierge enseigne les apôtres et leur apprend notamment ce qu'elle connaît et comprend le mieux, le mystère de l'Incarnation³⁸.

Rupert de Deutz plus tard, dans ses *Commentaria in Canticum canticorum*, revient à plusieurs reprises sur la Vierge épouse³⁹. Pour lui, la Vierge est la *magistra magistrorum, id est, apostolorum* (I) ; « Tu enim, o dilecta, tu es illa prophetissa ad quam accessit omnis sanctus et fidelis propheta, ad quam tendebat et in qua completa est omnis sancta et fideis prophetia » (VI). Lorsqu'elle conserve les paroles du Christ

36. Ambroise, *Traité sur l'évangile de saint Luc*, éd. et trad. G. Tissot, Paris, « Sources chrétiennes », 45 et 52, 1956-1958, 2 vol., II, 64, t. I, p. 100.

37. Bède, *Homeliarum Evangelii libri II*, éd. D. Hurst, Turnhout, Corpus Christianorum Continuatio Medievalis, 122, 1955, I, 19, t. I, p. 138-139 : « Omnia quae de domino vel a domino dicta sive acta cognoverat mater virgo diligentius in corde suo retinebat sollicite cuncta memoriae commendabat ut cum domino tempus praedicandae sive scribendae incarnationis eius adveniret sufficienter universa prout essent gesta posset explicare quaerentibus. » Ces mêmes mots passent ensuite dans la *Glose ordinaire* (PL CXIV, col. 251).

38. Écouter les paroles de la Vierge peut se révéler aussi dangereux que de regarder le Seigneur en face. Dans les *Quaestiones Bartholomae*, les réponses de Marie sont comme un feu sortant de sa bouche qui consume tout (voir « Questions de Barthélémy », in *Écrits apocryphes chrétiens*, sous la dir. de F. Bavon et P. Geoltrain, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, t. I, p. 255-295 [en particulier 2, 5, p. 274, et 2, 22, p. 278]).

39. Rupert de Deutz, *Commentaria in Canticum canticorum*, éd. H. Haacke, Turnhout, Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis, 26, 1974.

dans son cœur, elle se mue en prophétesse qui n'ignore rien, parce qu'elle est pleine de la grâce : « Haec prophetissa [...] non ignorabat, quoniam gratia plena erat » (I). Ælred de Rielvaux, vers le milieu du XII^e siècle, développe les mots de Bède. Il rejette Origène et ne croit pas que la Vierge puisse ne pas avoir compris les paroles de son Fils. Bien au contraire, elle les conserve en sa mémoire et les médite (*meditatione ruminabat*). Selon Ælred, les générations qui suivent ne doivent pas être privées des délices de cette manne spirituelle : la Vierge conserve tout cela fidèlement, le tait modestement pour le dévoiler en temps opportun et le confier aux apôtres et aux disciples en vue de la prédication⁴⁰. Amédée de Lausanne dit encore de la Vierge qu'elle possède le don de claire vision, don qu'elle peut partager avec certains, ouvrant leur cœur aux secrets de la contemplation intérieure⁴¹. En recevant la grâce de l'Esprit-Saint et en acceptant de porter le Christ en elle, la Vierge atteint le degré le plus sublime de la contemplation, plus que n'importe quelle autre créature. En conséquence, elle possède une relation plus intime avec la Sagesse divine, qui la transforme, en retour, en sa dispensatrice favorite.

Chez Ekkehart, la légende de l'artiste sert à des buts, non pas universels ou œcuméniques, mais locaux. Il ne s'agit pas de faire de Tuotilo un avatar de Luc ou un second Besaleel, deux modèles possibles au moment où il écrit. Ekkehart dit seulement que Tuotilo s'est montré digne d'être un moine de

40. Ælred de Rielvaux, *Quand Jésus eut douze ans*, éd. A. Hoste, trad. J. Dubois, Paris, « Sources chrétiennes », 60, 1958, I, 9, p. 66 : « Non hoc de Maria dictum arbitror, quae, ex quo spiritus sanctus supervenit in eam et ei virtus altissimi obumbravit, nullum filii sui potuit nescire consilium. [...] Omnia igitur haec virgo prudentissima fideliter conservavit, verecunde tacuit, opportune prodidit, et sanctis apostolis et discipulis praedicanda commisit. » Ainsi, l'*officium* dévolu à la Vierge s'apparente à l'*officium evangelizandi* donné aux apôtres (Mt 28, 19).

41. Amédée de Lausanne, *Huit homélies mariales*, éd. et trad. G. Bavaud *et al.*, Paris, « Sources chrétiennes », 72, 1960, VII, 278-280, p. 202 : « [...] Deum et hominem in utraque natura, quanto ceteris clarius, tanto ardentius universis, mentis et carnis oculis contemplatur » ; VIII, 160, p. 218 : « Intimae contemplationis pandit sinum. »

Saint-Gall en poursuivant l'exemple de son père fondateur. Si la Vierge apparaît dans son atelier, ce n'est pas en raison d'une exceptionnelle sainteté du personnage, mais plutôt parce qu'elle aime et chérit les moines de Saint-Gall, ses enfants. Tuotilo est récompensé par une vision divine qui préfigure la gloire à venir, comme cela fut donné à Gall avant lui. Dire que Marie s'apparente à la Sagesse divine serait sans aucun doute forcer l'interprétation : il faut attendre le XII^e siècle pour voir la Vierge se confondre, en partie, avec la *Sapientia Dei*. Mais le fait qu'Ekkehart ne reste pas insensible aux qualités d'enseignante et de maîtresse de la Vierge montre qu'il annonce en quelque sorte, avec d'autres, un phénomène qui se répandra plus tard. Dès lors, en dispensant le savoir dont elle est porteuse, Marie s'associe à l'Esprit-Saint pour transformer pleinement l'artiste en « théodidacte ». Son apparition dans l'atelier de Tuotilo s'apparente ainsi à celle de la *musa soror* du poète⁴². Marie, *magistra* et *domina praeclara* à suivre Ekkehart, illumine désormais Tuotilo de sa grâce, sa *charis*⁴³.

Chemin de Pierreval 15
1007 Lausanne
Suisse

42. Walahfrid Strabon, *Carmina*, 75 (MGH Poet. II, p. 412). C'est ainsi que s'adresse à sa muse le poète « exilé » à Fulda.

43. En avril 836, sous la direction des patriarches Christophore d'Alexandrie, Job d'Antioche et Basilius de Jérusalem, un nombre important d'évêques, d'abbés et de moines se réunit en concile dans la basilique de l'Anastasis de Jérusalem. Ils font parvenir la décision synodale à l'empereur iconoclaste Théophile (829-842) dans laquelle ils rappellent que les images doivent être adorées. L'un des arguments alors avancé concerne la légende de Luc ; on apprend que la Vierge, une fois le travail accompli, se serait exclamée : « Que ma *charis* soit avec lui » (voir C. M. Henze, 1948, p. 51-52). Ce texte a fait l'objet d'une présentation lors de la 26th Annual Conference of the Midwest Art History Society, Detroit (18-20 mars 1999). Anne F. Harris, Antje Kolde, Linda Seidel et Jean Wirth ont eu l'amabilité d'en commenter une version préliminaire. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma gratitude.