

# Les représentations du pacte diabolique de Théophile dans l'Occident médiéval (XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)

Mélanie Côté

## Résumé

*Les représentations du pacte diabolique de Théophile témoignent de l'inventivité des images de l'Occident médiéval. L'étude sérielle et relationnelle de trente-huit images nous permet de constater le déploiement, l'évolution et les constantes de ce motif iconographique dans un moment précis, soit entre le XII<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle. Le corpus est composé d'images provenant des manuscrits, du décor sculpté des églises et des vitraux. Malgré l'hétérogénéité de ces images, le pacte diabolique se déploie selon trois grandes typologies : sous la forme du rituel vassalique (ou l'une de ses parties), par la remise d'un document écrit ou par sa rédaction. Dans cet article, nous verrons comment les diverses manières de figurer ce pacte expriment la nature et les conséquences de la relation entre Théophile et le Diable et montrent la place qui est dévolue au Diable dans la chrétienté latine de cette époque.*

L'idée d'un pacte entre un homme et une puissance maléfique n'est pas une création du Moyen Âge occidental, mais à cette époque cette idée acquit un sens nouveau. En effet, dans cette société encadrée par l'Église et dominée par elle, s'allier à l'ennemi du Seigneur constitue sans doute l'un des pires péchés que le fidèle puisse perpétrer. C'est aller à l'encontre de l'ordre que l'on tente d'imposer, se damner et perdre toute chance de salut<sup>1</sup>. Autrement dit, cette forme d'alliance nécessite de rejeter tous ceux qui se présentent comme des intermédiaires entre la terre et le ciel, entre l'ici-bas et l'au-delà. Le motif du pacte diabolique se diffusa dans la chrétienté latine médiévale, principalement par la légende de Théophile.

Écrite en grec par Eutychien d'Adana au VI<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>, la légende de Théophile est un thème important de la littérature mariale et de l'iconographie occidentale. Il s'agit de l'histoire de la vie de Théophile, un clerc reconnu pour sa grande ferveur mariale ainsi que sa bonté. Théophile était au service de l'évêque d'Adana ; il administrait les affaires de l'Église. À la mort de l'évêque, le peuple et le clergé le poussèrent à accepter l'épiscopat, mais celui-ci refusa et un autre fut nommé à sa place. La jalousie s'empara alors du nouvel évêque, qui retira la charge à

Théophile et la donna à un autre. Désespéré de son sort, Théophile alla rencontrer un magicien juif qui convoqua aussitôt le Diable. Sur son ordre et dans le but de retrouver sa place aux côtés de l'évêque, Théophile renia le Christ, la Vierge et sa foi chrétienne, fit hommage au Diable et rédigea son renoncement sur une charte qu'il scella de son anneau. Dès le lendemain, il fut réintégré dans sa charge, mais il revint très vite à lui et pria la Vierge de le sauver de la damnation. La Vierge entendit ses prières, alla récupérer la charte et la remit à Théophile pendant son sommeil, exprimant ainsi le pardon de son péché. Théophile remit le document à l'évêque qui le brûla pendant la messe.

C'est par les textes que la légende de Théophile fut connue avant tout en Occident. Elle est présentée sous la forme de poèmes, d'*exempla*, de récits narratifs et dramatiques. Ces versions textuelles en latin ou en langues vernaculaires bénéficièrent d'une vaste diffusion à travers la chrétienté médiévale entre le IX<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Cette légende se développa un peu plus tard dans l'iconographie. Les œuvres contenant une version de la légende, les églises (décor sculpté, vitraux, peintures murales), les manuscrits de dévotion (psautiers, livres d'heures, etc.) et quelques manuscrits plus historiques (décrétales, chroniques, etc.) s'enrichirent d'images représentant cette légende seulement vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Ces images se diffusèrent dans tout l'Occident jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle, moment du déclin de ce thème dans l'iconographie, particulièrement dans les manuscrits<sup>4</sup>. Le moment où la légende se développa dans l'iconographie occidentale est concomitant à une profonde restructuration de la société féodale et de l'institution ecclésiale conduite et dominée par cette dernière<sup>5</sup>. C'est aussi le moment où le rôle et la place accordés aux images s'accroissent considérablement<sup>6</sup>. Pour comprendre les fonctions de la légende de Théophile en Occident, il est nécessaire avant tout de considérer les changements dans les rapports aux images dans la spiritualité chrétienne occidentale.

Ce fut les décisions du Concile de Nicée II (787) qui influencèrent la position occidentale au sujet des images. Refusant le culte des images (sauf celui de l'hostie consacrée, de la croix et des reliques), les Carolingiens à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle adoptèrent la *via media* grégorienne<sup>7</sup> à l'égard de celles-ci, c'est-à-dire ni destruction ni adoration<sup>8</sup>. Cette position limitative se modifia particulièrement entre le X<sup>e</sup> et le XIII<sup>e</sup> siècle. La création de nouveaux types d'images tridimensionnelles occasionna de nouvelles pratiques, mais surtout de nouveaux rapports avec les œuvres visuelles<sup>9</sup>. Le *signum crucis* (la croix), par exemple, est substitué par l'*imago crucifixi* (le crucifix; l'image tridimensionnelle du Christ crucifié) contenant une hostie consacrée et des statues-reliquaires apparurent au même moment<sup>10</sup>. Le culte de ces images est légitimé par la présence des reliques, mais aussi par les rêves qui présentent les vertus particulières des images<sup>11</sup>. En tant que reliquaire ou représentation d'un saint, elles devinrent indispensables aux cultes des saints et elles favorisèrent la position dominante et englobante de l'institution ecclésiale

occidentale en exposant les figures sacrées qui lui sont associées soit, par exemple, la Vierge, le Christ, et saint Pierre<sup>12</sup>. Aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, les reliques ne semblent plus toutefois indispensables à la vénération des images<sup>13</sup>. Divers types d'œuvres se développèrent, les tympan sculptés, les vitraux et les cycles iconographiques des manuscrits prirent de l'ampleur à ce moment. Les clercs reconnurent que les images possédaient au moins trois fonctions. Elles devaient instruire, remémorer et émouvoir et parfois, une valeur esthétique-liturgique<sup>14</sup> s'ajoutait ou remplaçait l'une de ces trois fonctions<sup>15</sup>. Dès le XII<sup>e</sup> siècle, plusieurs images acquirent une fonction de *transitus*, le fidèle pouvait s'adresser à l'image pour implorer l'intercession et la protection de la Vierge, du Christ et des saints<sup>16</sup>.

Les œuvres visuelles médiévales en Occident dès le XI<sup>e</sup> siècle sont caractérisées par leur grande inventivité et leur liberté<sup>17</sup>. En effet, celles-ci ne subissent pas les mêmes contraintes doctrinales qu'à Byzance; elles ne sont pas soumises à un contrôle formel du clergé ni à une définition normative, ce qui explique qu'une certaine liberté est admise<sup>18</sup>. Considérant que le pouvoir de matérialiser le spirituel est attribué aux images, la volonté d'articuler les paradoxes qui caractérisent la doctrine chrétienne, notamment au sujet de l'Incarnation (la maternité virginale de la Vierge et l'humanité du Christ), de la Trinité et de l'articulation du charnel et du spirituel, favorisa aussi l'inventivité et la liberté des images<sup>19</sup>. L'iconographie du pacte diabolique de Théophile rend manifestes cette inventivité et cette liberté des figurations de l'Occident médiéval à ce moment particulier. Cet article a pour but de présenter cette variété figurative et d'explorer les *sens* possibles de ce pacte. Ainsi, l'étude sérielle et relationnelle, telle que conceptualisée par Jérôme Baschet, s'impose pour l'analyse de ce motif iconographique<sup>20</sup>. Nous pourrions ainsi voir les régularités, les tensions et les variantes du corpus, mais aussi la place de chacune de ces images au sein d'un réseau de relations complexes. L'étude d'une série d'images permet de constater le déploiement diachronique du pacte diabolique de Théophile dans la chrétienté latine, tout en considérant sa distribution synchronique (motifs qui semblent liés à une situation ou à une région précise ou qui se déploient sur un matériau spécifique)<sup>21</sup>. Ce déploiement n'est toutefois pas linéaire: le corpus présente une dynamique où les retours en arrière, les ruptures et les anticipations sont récurrents<sup>22</sup>.

L'analyse est basée sur un corpus aussi exhaustif et cohérent que possible, mais également hétérogène. En tenant compte de l'accessibilité des images, de l'état de leur conservation et de toutes les conditions pratiques de la recherche, cinquante œuvres représentant cette légende ont été sélectionnées<sup>23</sup>. Les scènes associées au pacte diabolique n'apparaissent pas cependant dans toutes les images de la légende de Théophile, mais seulement dans trente-huit d'entre elles (ou dans 76 % des images de la légende)<sup>24</sup>. Au sein de ces images, le nombre de scènes associées au pacte est variable. Peu importe la longueur du cycle iconographique et la nature du support dans laquelle la légende se

déploie, vingt-neuf images représentent le pacte en une seule scène, sept en deux scènes et deux en trois scènes. Devant la complexité de ces images, l'analyse iconographique de cette partie de l'histoire est basée ici seulement sur les images du pacte d'une seule scène provenant majoritairement de la France, de la Belgique et de l'Angleterre. Le corpus est composé précisément de dix-neuf enluminures, de trois sculptures et de sept vitraux. Les supports sont donc variés et ils possèdent des caractéristiques spécifiques dues à la nature même de ces œuvres. Les images du décor monumental des églises et celles des manuscrits ne possèdent pas les mêmes modalités et temps de réception. Plusieurs images ont une visibilité partielle ou sont difficilement visibles par leur position, leurs dimensions ou l'éclairage. Elles ne possèdent pas également les mêmes caractéristiques plastiques et n'ont pas nécessairement les mêmes fonctions ou ne reflètent pas les mêmes enjeux. Les images des vitraux, par exemple, par leurs couleurs et leur luminosité ont une forte visibilité; elles peuvent être regardées par plusieurs personnes simultanément, mais les scènes présentes sur ces œuvres ne sont pas toujours lisibles tandis que les images des manuscrits sont lisibles, mais elles ne sont visibles parfois qu'à un moment précis ou par une personne ou un groupe restreint. Le pouvoir de certaines images tient de leur présence objective<sup>25</sup>. Si ces points sont importants, ils ne seront toutefois pas abordés dans cet article par souci de concision. Nous tenterons néanmoins de présenter les récurrences dans la représentation du pacte de Théophile qui apparaissent sur quelques supports.

L'iconographie du pacte diabolique de Théophile n'a jamais fait l'objet d'une étude sérieuse approfondie. Plusieurs historiens, littéraires ou historiens de l'art ont étudié une œuvre spécifique représentant l'ensemble de la légende ou ils ont procédé à des synthèses typologiques et chronologiques<sup>26</sup>. D'autres ont comparé quelques images entre elles. Ils ont souligné les ressemblances et les différences entre les images ou entre les images et les textes. Les images de la légende de Théophile ont aussi été étudiées en considérant leur environnement initial ou leur contexte, mais l'analyse est souvent restreinte à l'étude d'un évènement ou d'un aspect significatif. L'étude approfondie d'un ensemble d'images représentant la légende de Théophile provenant de manuscrits, de vitraux et du décor sculpté n'a pas encore été tentée.

## Méthodologie

Les images du pacte diabolique de Théophile ne sont pas isolées, elles font partie d'un ensemble structuré. Elles ne sont pas que des représentations, elles ont un rôle actif et efficace, elles occupent une place essentielle dans leur environnement. Jean-Claude Bonne, puis Jérôme Baschet ont proposé les notions d'*image-objet* et d'*image-lieu* pour montrer l'adhérence de ces images à un support particulier et leur fonction en tant qu'objet ou en tant que décor d'un lieu précis<sup>27</sup>. Ces notions rendent manifeste l'importance de la matérialité de chaque œuvre, de leur emplacement et

l'importance de leur dimension relationnelle. Les images sont en effet liées à la matière, à des objets ou à des lieux qui possèdent eux-mêmes des fonctions culturelles et rituelles, des usages et des pratiques précis. Si restituer la place de l'image dans son environnement original est essentiel pour en saisir le rôle, il ne faut pas négliger toutefois les éléments formels et iconographiques puisqu'ils sont aussi significatifs<sup>28</sup>. Il convient donc d'étudier les images également dans leur singularité. Les rapports chromatiques, les rapports entre les figures, etc., contribuent à la structure de chaque œuvre et à son sens<sup>29</sup>. L'approche structurale est, en ce sens, indispensable et elle doit être croisée à l'étude sérielle.

L'un des objectifs de cet article est donc de restituer par une étude sérielle et relationnelle le sens original du pacte diabolique de Théophile. Comme ces images s'insèrent dans une dynamique sociale particulière et bien différente de la nôtre, il convient d'étudier ces œuvres en considérant aussi leur propre contexte idéologique et pratique. Les images du pacte diabolique de Théophile rendent manifestes le rôle, le pouvoir et la place qui sont dévolus au Diable dans la chrétienté latine médiévale, les relations multiples et complexes entre les hommes et les puissances surnaturelles, célestes ou diaboliques, mais aussi entre les hommes seuls et entre les puissances surnaturelles. Précisément, l'étude du pacte diabolique de Théophile nous permet de spéculer sur la nature de la relation entre le Diable et Théophile, Théophile et les puissances célestes, mais aussi entre Théophile et le clergé et plus amplement entre le Diable, la Vierge et Dieu. La place de l'écrit au sein de quelques images et les modalités de la rédaction de la charte sont également importantes et elles renvoient aux pratiques contemporaines. Ces images nous permettent donc de considérer le rôle de l'écrit dans la société féodale. D'ailleurs, l'importance du contrat écrit est manifeste dans plusieurs images tandis que dans les autres, l'accent est plutôt mis sur le rituel et l'efficacité symbolique des gestes.

Dans cette perspective et dans le but de considérer tous les sens possibles ou le *champ des possibilités*<sup>30</sup>, la méthode privilégiée est l'analyse sérielle et relationnelle comme nous l'avons déjà évoqué. L'hétérogénéité du corpus constitue un critère essentiel de cette approche, ce qui nécessite sa fragmentation. Les images doivent être classées avant tout par époques. Considérer la répartition chronologique des œuvres est essentiel pour percevoir l'évolution d'un thème, mais aussi ses régressions et ses anticipations<sup>31</sup>. Ensuite, la distinction par lieux nous permet de considérer les variantes et les particularismes régionaux, mais aussi les similitudes justifiant la délimitation de notre sujet au sein d'une aire culturelle précise, soit l'Occident<sup>32</sup>. Ces divisions du corpus permettent de faire certains rapprochements entre les images, mais aussi de constater les différences. De même, chaque image est associée à un environnement précis et reflète les tensions de certaines situations. Plus largement, nous devons parvenir à articuler l'analyse sérielle et l'approche structurale de chaque œuvre<sup>33</sup>. L'objectif n'est pas la recherche d'un type iconographique précis ou d'un

modèle, mais plutôt de distinguer les écarts et les similitudes au sein d'un déploiement iconographique. L'étude de ces constantes fait apparaître inévitablement des variations<sup>34</sup>. Il nous paraît également nécessaire d'articuler l'analyse qualitative des images à une approche quantitative<sup>35</sup>. Même si notre approche quantitative reste modeste, compte tenu de la quantité des images retenues, les données recueillies nous indiquent tout de même des éléments relationnels qui s'avèrent difficiles de faire ressortir autrement et qui sont utiles pour enrichir notre analyse iconographique de la légende de Théophile et plus amplement, d'affiner notre connaissance de la société de l'Occident médiéval.

Malgré la forte hétérogénéité du corpus, l'analyse sérielle du pacte diabolique nous permet de distinguer quelques constantes permettant de répartir ces scènes en trois grands groupes. Ceux-ci, loin d'être rigides et cloisonnés, se croisent et se combinent en de multiples variantes. Le premier ensemble composé d'images majoritairement de la fin du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle figure l'alliance entre Théophile et le Diable selon les modalités du rituel vassalique ou sous une forme pervertie de ce rituel. Le deuxième ensemble est composé d'images du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Il est le plus fréquent et le plus souvent combiné aux deux autres. Il contient les images qui mettent en scène la remise de la charte écrite. Enfin, le dernier ensemble est composé d'images présentant spécifiquement la rédaction de la charte. Ces images datent pour la plupart du XIV<sup>e</sup> siècle et proviennent principalement des manuscrits.

### **Théophile, vassal d'un seigneur diabolique**

« Joins donc/tes mains et deviens mon vassal./Je t'aiderai au-delà de toute raison. [...] (*Or joing/Tes mains, et si devien mes hon./Je t'aiderai outre reson. ...*)<sup>36</sup>. » Ces paroles du Diable, dans le *Miracle de Théophile* de Rutebeuf (1265-1270)<sup>37</sup>, expriment clairement la nature de la relation entre Théophile et le Diable. Ces mots renvoient aux modalités du rituel vassalique couramment pratiqué dès la fin du VIII<sup>e</sup> siècle entre des personnes de la classe dominante<sup>38</sup>. Ce rituel, étudié entre autres par l'historien français Jacques Le Goff, était généralement composé de trois grandes étapes : l'hommage, la foi et l'investiture du fief<sup>39</sup>. L'hommage est composé d'une partie verbale (le vassal exprime son désir de devenir l'homme du seigneur) et d'une autre qui met l'accent sur l'efficacité symbolique des gestes. C'est cette deuxième partie que Rutebeuf évoque. Celle-ci, figurée aussi dans plusieurs images, est dénommée l'*immixio mannum* ou la jonction des mains. Le seigneur recouvre de ses mains les mains jointes de son futur vassal. La réciprocité de ce geste est essentielle et hautement symbolique. En effet, par cet acte d'hommage, le vassal demande symboliquement la protection du seigneur et s'engage à le servir avec fidélité. Celui-ci accepte et s'engage à son tour en apposant ses mains<sup>40</sup>. L'engagement des deux protagonistes est important et indispensable au bon fonctionnement du rituel. Ce geste crée et montre un lien social de dépendance entre deux personnes. L'acte de foi ou de

fidélité, la deuxième étape du rituel vassalique, est aussi divisé en deux phases. Après l'*osculum*, c'est-à-dire un baiser sur la bouche, un serment de fidélité du vassal, prêté sur la Bible ou des reliques, complète cette deuxième étape<sup>41</sup>. Le baiser, tout comme le geste des mains, doit être réciproque, mais, contrairement à l'*immixio mannum*, il semble être identique pour les deux personnes. Il instaure donc cette fois une certaine égalité entre elles<sup>42</sup>. L'ensemble du rituel vassalique est conclu par l'investiture du fief, qui se caractérise par la remise d'un objet symbolique (le *fief*) du seigneur au vassal<sup>43</sup>.

Quinze images du corpus semblent évoquer ce rituel ou l'une de ses parties. Précisément, il est figuré seul six fois (ou dans 40 % des cas) et, dans les autres images, il est combiné à une autre variante. Il est représenté dans neuf manuscrits (39 % de l'ensemble des manuscrits contenant le pacte), deux sculptures (50 %) et quatre vitraux (36,4 %). Figurer l'alliance entre Théophile et le Diable sous cette forme est important, car le rituel vassalique est une pratique contemporaine. Le pacte sous cette forme pouvait donc être immédiatement reconnu et compris par tous. Ces images rendent ainsi actuels et réels le pacte diabolique, la présence du Diable et son pouvoir.

En considérant que l'âme est engagée dans chaque geste et dans chaque attitude du corps, ce rituel exprime aussi clairement la nature et la signification de l'engagement de Théophile<sup>44</sup>. Ainsi, il se soumet corps et âme au Diable, il se condamne dans le but d'obtenir des bienfaits terrestres. Les images de ce premier ensemble proviennent du nord de la France et elles comptent parmi les plus anciennes représentations du corpus. Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, on peut voir l'utilisation de cette scène décliner au profit des deux autres groupes<sup>45</sup>. L'efficacité de ce rituel tend à se réduire tandis que l'écrit occupe une place de plus en plus importante.

L'*immixio mannum* est la première scène de la légende de Théophile représentée sur le tympan du portail de la façade nord de Notre-Dame de Paris réalisé vers 1250 (illustration 1). Elle est située à gauche sur le registre central. Sur cette scène, Théophile est agenouillé devant le Diable qui recouvre de ses mains les mains jointes de Théophile. La nature de la relation entre les deux protagonistes est explicite, leur engagement semble réciproque. Par ce geste, Théophile affirme sa fidélité et sa soumission et le Diable s'engage à protéger son vassal et à accomplir ce que demande Théophile conformément au contrat instauré par le rituel vassalique. Le magicien assiste à la scène, il tient la charte scellée d'une main et de l'autre, touche l'épaule de Théophile. Le Diable, même s'il est facilement identifiable par son apparence, ne porte pas ici de marques spécifiques de puissance contrairement à la Vierge dans les scènes suivantes. La prise en compte des autres scènes est donc importante ; elles rendent ainsi manifestes les limites du pouvoir du Diable. Dans la dernière scène du registre central, la Vierge est plus grande que Théophile et elle porte une couronne. Dans ce registre central, le Diable est perçu par Théophile

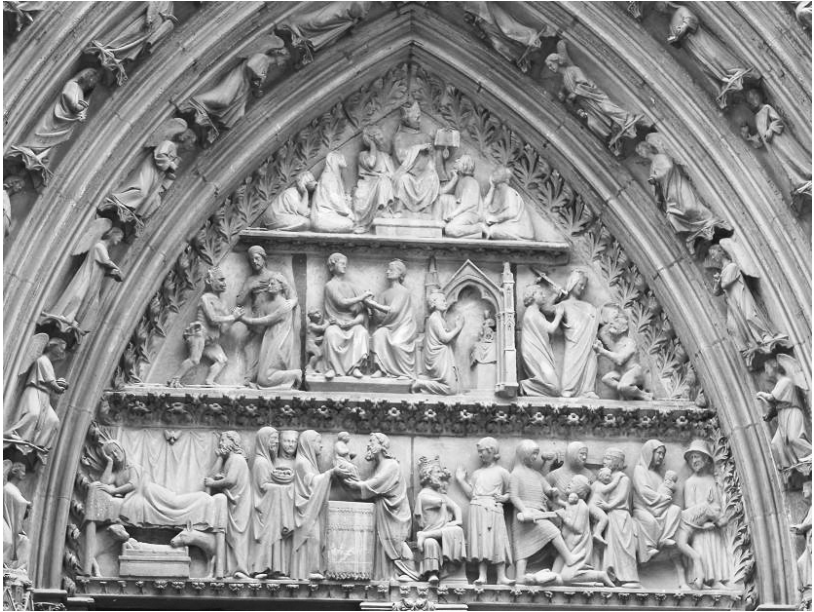


Illustration 1 : Cathédrale Notre-Dame de Paris, façade nord, portail nord ou du cloître, vers 1250. Photographie Mélanie Côté

comme un seigneur et, par la Vierge-Reine, comme une créature soumise. Cette image rend donc visibles les relations hiérarchiques au sein des puissances surnaturelles et elle démontre la soumission de Théophile face au mauvais et au bon pouvoir.

Si dans cette image Théophile conserve la même position devant le Diable et devant la Vierge, dans d'autres œuvres figurant l'*immixio mannum*, la posture de Théophile, celle du Diable ou de la Vierge peuvent varier, jouant ainsi sur le niveau de soumission de Théophile. À la cathédrale Saint-Julien du Mans, par exemple, Théophile reste debout pendant le pacte diabolique et le Diable adopte également cette position ; la représentation de ce pacte diabolique se présente par conséquent différemment. Devant la Vierge, toutefois, la soumission de Théophile semble plus grande : il est légèrement incliné<sup>46</sup>.

Dans d'autres images, c'est plutôt le geste de la jonction des mains qui varie et qui modifie la nature de la relation entre le Diable et Théophile. Dans un psautier datant de la fin du XII<sup>e</sup> et du début du XIII<sup>e</sup> siècle, le pacte est figuré dans le coin inférieur droit du folio<sup>47</sup>. Dans cette scène, Théophile joint ses mains devant le Diable pour montrer sa fidélité et son engagement, mais le Diable de son côté ne couvre pas la totalité de ses mains, ce qui suscite un doute quant à son engagement véritable. Ainsi, la symbolique des mains, comme nous l'avons mentionné, demeure



essentielle dans ce rituel. Dans les autres scènes de cette image, Théophile a une corde autour du cou, il semble donc être sous l'emprise du Diable bien avant cette scène. Dans cette perspective, le Diable paraît manipuler Théophile dès la perte de son poste, ce qui rend la réciprocité des gestes inutile. Cette perversion du rituel vassalique est également visible dans la première scène de cette image, où l'évêque ne couvre pas les mains de Théophile, puisqu'il lui retire sa charge à ce moment.

Si l'*immixio manuum* est généralement employée seule comme forme d'hommage au Diable dans ce premier groupe, il arrive parfois que dans certaines images les modalités du pacte diabolique soient précisées. Plusieurs événements sont alors représentés simultanément en une seule scène. Quelques images associent le serrement des

mains de l'hommage à la remise de la charte au Diable ou à la deuxième étape du rituel vassalique, le baiser de fidélité. Dans le psautier de la reine Ingeburge (illustration 2)<sup>48</sup> de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, par exemple, la jonction des mains est légèrement modifiée puisqu'elle est représentée simultanément à la remise de la charte. Le Diable couvre les mains de Théophile, mais d'une seule main, et tient le document au-dessus du geste créant ainsi un axe vertical. Le pacte diabolique semble ainsi conclu par trois choses : le rejet des liens antérieurs figuré par l'amas de tissus, le geste symbolique et la charte. L'abandon d'un vêtement symbolisant une relation sociale antérieure – Théophile porte ce vêtement lorsqu'il retrouve sa foi – évoque les rites de sortie de vassalité, qui consistent à résilier l'hommage par l'abandon du *fief*, de l'objet symbolique. L'utilisation de la main gauche par le Diable confirme la nature négative de ce pacte, puisqu'inversement c'est la main droite qui est utilisée lors des rituels d'alliances devant Dieu ou une puissance positive<sup>49</sup>.



Illustration 2: Psautier de la reine Ingeburge de Danemark, Nord de la France. Chantilly, Musée Condé, ms 9, f. 35v-36r, vers 1195-1200.

Photographie: (C) RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly)/René-Gabriel Ojéda.

Une autre organisation fréquente met en relation le serrement des mains et le baiser de fidélité. Un manuscrit des *Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci de 1320-1340 représente le pacte de cette façon<sup>50</sup>. Le baiser est aussi représenté sur les parois extérieures du chœur de Notre-Dame de Paris (illustration 3) mais, cette fois, il est associé à la remise de la charte. Le Diable a le bras autour des épaules de Théophile et ces deux protagonistes tiennent une charte scellée d'un sceau. L'alliance est ici conclue par les gestes et l'écrit. Ce qui nous amène à analyser le rôle de la charte dans la conclusion de ce pacte diabolique.



Illustration 3 : Cathédrale Notre-Dame de Paris, bas-reliefs parois nord extérieurs du chœur, début XIV<sup>e</sup> siècle. Photographie : Mélanie Côté

### La remise de la charte au Diable

La remise de la charte au Diable occupe une place importante dans les images du corpus. Elle est combinée à une autre variante dans seize cas, tandis que dans onze images (41 % des cas), elle représente exclusivement l'alliance entre Théophile et le Diable. Les scènes de la remise de la charte seule sont visibles dans sept manuscrits (ou dans 30,4 % de l'ensemble des manuscrits figurant le pacte), dont cinq sont liés à une version textuelle de la légende et deux à un texte de dévotion, dans une image sculptée (25 %) et sur trois vitraux (23 %). La majorité des images de cet ensemble datent du XIII<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>51</sup>. Dans les images de la remise de la charte en une scène, le lien entre Théophile et le Diable ne se fait que par la charte, c'est-à-dire que les deux protagonistes (et parfois le magicien) ne se touchent pas, contrairement aux modalités de l'hommage

présentées précédemment. La charte de Théophile possède en soi des propriétés particulières en tant que symbole d'une alliance entre un homme et une puissance surnaturelle. Elle est considérée comme un document magique qui ne peut être rompu par un homme<sup>52</sup>. En reniant Dieu, la Vierge et les saints par écrit, Théophile se condamne puisqu'il tourne le dos à tous ceux qui ont déjà vaincu le Diable et qui ont le pouvoir de le combattre encore<sup>53</sup>.

La charte est figurée de différentes manières. Elle a la forme d'un rouleau déployé ou d'un document rectangulaire, un sceau y est parfois apposé, conformément à plusieurs versions textuelles de la légende. Sur certaines images, on peut lire des inscriptions qui semblent rougeâtres comme le mentionnent plusieurs textes où Théophile signe de son sang le document. La charte semble être un objet symbolique, un gage à la fois réel et corporel qui confirme l'alliance<sup>54</sup>. En ce sens, la remise de la charte peut sans doute être aussi assimilée à l'investiture du fief qui marque le passage de la possession d'une chose, ici l'âme de Théophile, d'une personne à une autre<sup>55</sup>.

La remise de la charte au Diable est représentée à la cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Lyon, à l'intérieur d'un médaillon situé sur les piédroits du portail de droite de la façade occidentale (illustration 4). Il est situé à côté d'un médaillon figurant le moment où la Vierge récupère la charte. Dans cette sculpture datant du début du xiv<sup>e</sup> siècle, Théophile, agenouillé devant



Illustration 4 : Cathédrale Saint-Jean-Baptiste de Lyon, façade occidentale, portail nord (de droite), début xiv<sup>e</sup> siècle. Photographie : Didier Méhu

le Diable, semble lui remettre la charte scellée d'un sceau. L'utilisation du sceau est importante : le sceau authentifie le document et il est assimilé à la personne qu'il représente par sa matérialité et son image. En d'autres mots, le sceau incorpore la personne, il devient son prolongement ou son image<sup>56</sup>. Le sceau symbolise l'importance de l'engagement de Théophile et le statut particulier du document. Théophile intègre donc symboliquement son corps par le sceau (et implicitement son âme). Le Diable semble avoir une certaine autorité sur les autres démons de l'image, puisqu'il est assis et il a les jambes croisées<sup>57</sup>. Il tient également la charte d'une main et de l'autre, ce qui paraît être plusieurs documents écrits. Ces derniers évoquent sans doute les alliances dans lesquelles il s'est déjà engagé. Deux démons assistent à la scène dont l'un d'entre eux touche aussi au document. La charte lie explicitement les trois personnages qui la touchent. Le rôle d'intermédiaire, sans doute du magicien, est aussi souligné : il touche la charte et il est placé entre Théophile et le Diable, le haut de son corps vers le premier et le bas vers le Diable. Ce dernier a le pied apposé sur celui du magicien, ce qui démontre clairement son autorité.

Dans un manuscrit de Gautier de Coinci du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>58</sup>, un visage diabolique est figuré sur le document, le transformant de cette manière en image. La charte de Théophile acquiert ainsi de nouvelles propriétés. Elle se rapproche formellement des saintes faces, ces images saintes et miraculeuses considérées comme l'empreinte d'un visage saint : elles sont des traces matérielles d'une présence surnaturelle<sup>59</sup>. Ces images ont des fonctions particulières. L'une d'elles est qu'elles créent un lien entre le monde céleste et le monde terrestre ou, dans le cas de l'image du Diable, possiblement entre la Terre et l'Enfer. Si ces images miraculeuses représentent souvent le Christ, dans cette œuvre, c'est le Diable qui est figuré. L'imitation par le Diable d'une puissance céleste est manifeste par l'utilisation d'un procédé réservé habituellement à la figure divine. Théophile est agenouillé à la fois devant le Diable et devant son image ; il semble vénérer ou adorer celle-ci.

Le Diable peut revêtir plusieurs formes pour tromper et déjouer sa victime et la détourner du droit chemin. Il imite une puissance bienfaisante lors du pacte de Théophile et il acquiert fréquemment dans ces images des attributs royaux. Il est représenté comme un chef ; il est assis sur un trône et porte parfois des vêtements richement ornés<sup>60</sup>. Le Diable tente de produire une illusion, il s'efforce de briser l'ordre créé et voulu par Dieu. Il crée un ordre mauvais calqué sur celui du bien<sup>61</sup>. La plupart du temps, par contre, sa ressemblance avec les autorités célestes ou même terrestres est pervertie. Il conserve sa monstruosité et donc ses traits négatifs. Dans un manuscrit de 1463 contenant la version textuelle du dominicain Vincent de Beauvais, le Diable est représenté de cette façon<sup>62</sup>. Il a une présence imposante par sa position centrale – il occupe toute la partie supérieure de l'image –, il est assis, il tient un sceptre et son habit est richement orné.

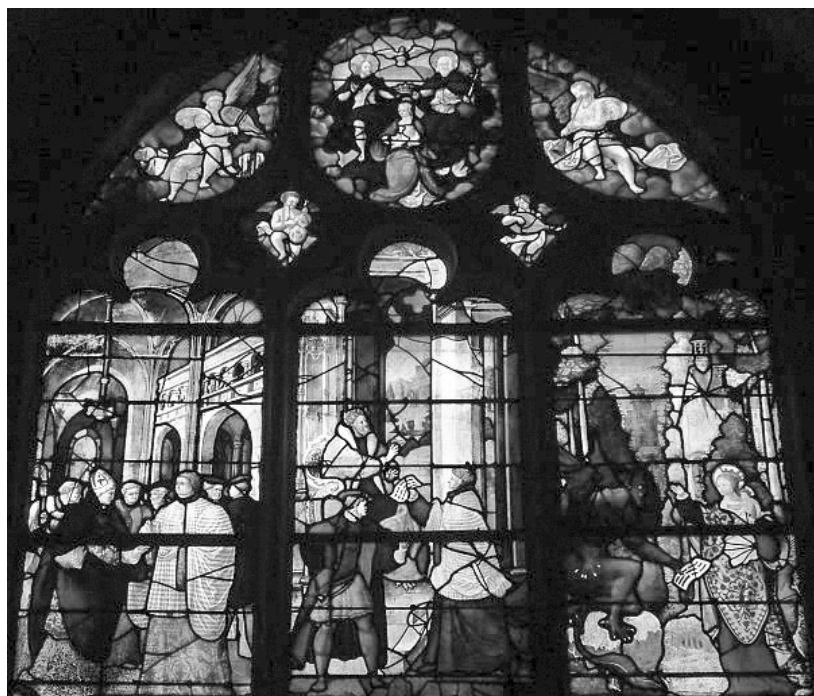


Illustration 5. Église paroissiale Notre-Dame du Louviers, façade occidentale, 1530-1540.

Photographie : Jacques Mossot, Structurae.

La tromperie du Diable est, dans certaines images, presque parfaite. Dans un vitrail du *xvi<sup>e</sup>* siècle de la cathédrale Notre-Dame du Louviers (illustration 5)<sup>63</sup>, par exemple, le Diable a une physionomie anthropomorphe. Rien ne permet de reconnaître le Diable dans ce personnage, si ce n'est les serres qui dépassent de son manteau. Sa vraie nature ne peut toutefois pas être cachée à la Vierge : lorsque celle-ci récupère la charte dans la scène suivante, le Diable a une forme monstrueuse. Ce qui démontre, encore une fois, la supériorité de la Vierge ; le Diable ne peut pas la tromper.

### La rédaction de la charte

L'écrit est important dans le pacte diabolique de Théophile. Sous la forme d'une charte scellée et signée, il apparaît comme le symbole du lien entre le Diable et Théophile. Dans d'autres images, l'accent est plutôt mis sur l'acte d'écrire et sur les modalités de la rédaction de ce document. Celles-ci sont signifiantes, car elles précisent également la nature de la relation entre les deux protagonistes. La rédaction de la charte en une scène n'est visible

que dans quatre images provenant des manuscrits (ou dans 17,4 % de l'ensemble des manuscrits figurant le pacte). Dans cinq autres occurrences (quatre manuscrits et un vitrail), elle est associée à une autre variante en deux scènes et plus. Les images de ce groupe, peu importe le nombre de scènes, datent particulièrement du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle<sup>64</sup>.

La rédaction de la charte est représentée dans un *Abrégé des histoires saintes* de 1300 et 1310<sup>65</sup>. L'image et un résumé de la légende sont associés à la papauté de Jean II. Dans cette image, Le Diable, debout sur un rocher, rédige la charte et pointe de sa plume la langue de Théophile. Ce geste et la langue tirée peuvent être interprétés de diverses manières. La direction de la plume suggère que le Diable transcrit les paroles de Théophile. En considérant que dans plusieurs représentations médiévales, l'âme du défunt sortait par sa bouche<sup>66</sup>, peut-être est-ce aussi une façon de montrer le moment où Théophile vend son âme au Diable ?

D'autre part, représenter un personnage la langue tirée est signifiant et généralement péjoratif. Selon l'historien Robert Jacob, la langue tirée est le signe des péchés qui sont perpétrés par la parole<sup>67</sup>. C'est le cas du péché de Théophile puisqu'il renie sa foi chrétienne oralement et par écrit. Ces paroles transcrites sur le parchemin possèdent une couleur particulière. L'écriture rosée évoque du sang, conformément aux versions textuelles de Rutebeuf et de Jacques de Voragine où Théophile rédige le contrat de son propre sang. En raison de son caractère vital, le sang est souvent considéré comme le véhicule de l'âme<sup>68</sup>. En ce sens, par le don de sang, Théophile donne son âme au Diable, mais instaure aussi explicitement un lien charnel avec celui-ci. La parenté charnelle et terrestre associée aux liens du sang est généralement moins importante que la parenté spirituelle associée à la Vierge-Mère ou à Dieu le Père<sup>69</sup>. Théophile par son sang intègre donc une autre parenté. Le don de sang se présente aussi dans cette image comme une perversion du rituel eucharistique. Le Christ a donné son sang pour le salut de l'humanité, tandis que dans ce pacte diabolique, le sang détourne Théophile de son salut.

Au sein du corpus, la rédaction de la charte n'est pas figurée exclusivement sous cette forme. Dans le recueil des miracles de la Vierge de Jean Miélot de 1456-1457, c'est plutôt Théophile qui rédige la charte<sup>70</sup>. Théophile y est représenté comme le maître de ses actions et entièrement responsable de sa situation. Il semble connaître les conditions de son engagement puisqu'il rédige lui-même le document.

## Conclusion

En comparant ces versions iconographiques, nous pouvons constater que le pacte diabolique de Théophile se déroule selon un rituel précis, accordant une importance variable aux gestes et à l'écrit. Il met en scène également divers personnages, précisément le Diable et les démons, le magicien et Théophile. Ces images nous donnent un aperçu des différents aspects qui scellent les rapports sociaux à cette époque.

Dès le XIII<sup>e</sup> siècle, les gestes semblent rivaliser avec l'écrit qui se diffuse et acquiert une importance certaine dans plusieurs domaines de la vie sociale et religieuse<sup>71</sup>. Cette généralisation de l'écrit permet sans doute d'expliquer en partie le rôle particulier et toujours plus important qu'il possède dans les images de la légende de Théophile. En effet, dès le début du XII<sup>e</sup> siècle, la remise de la charte au Diable apparaît déjà dans quelques images avec l'*immixio mannum* pour préciser l'alliance diabolique de Théophile. Au XIV<sup>e</sup> siècle, l'écrit domine dans la plupart des images tandis que les représentations de la jonction des mains déclinent clairement.

Le pacte diabolique de Théophile montre également l'importance des relations entre les hommes et les puissances surnaturelles, célestes ou diaboliques. Les gestes des hommes influencent le sort de leur âme après la mort. Ainsi, se lier à Dieu et aux saints apporte le salut tandis que se lier au Diable, au mal, c'est perdre son âme et toutes chances de salut. La légende de Théophile est, en ce sens, un bon exemple de ce que le fidèle doit faire pour se sauver s'il commet un péché, qu'il soit grave comme celui de Théophile ou non. Autrement dit, Théophile apparaît comme un contre-modèle par son pacte et un modèle pour chaque chrétien par sa repentance.

Ces images tendent aussi à suggérer l'existence d'une puissance négative, séparée des puissances célestes et donc de Dieu. Le pouvoir du Diable a toutefois ces limites : s'il apparaît comme un seigneur pour Théophile, il est lui-même soumis à Dieu, à la Vierge et aux saints. L'idée d'une hiérarchie entre les puissances surnaturelles et la question de la soumission à l'autorité sont donc manifestes.

## Notes

1. Jérôme Baschet, « La logique du salut », *La civilisation féodale de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Flammarion, 2006, p. 529-580.
2. Le texte d'Eutychien est traduit du grec au latin par Paul Diacre de Naples au IX<sup>e</sup> siècle. Bollandistes, « Miraculum S. Mariae De Theophilopoenitente, auctore Eutychiano, interprete Paulo Diacono Neapoleos », *AASS (Acta Sanctorum) Februarii I*, volume IV, Société des Bollandistes, 1758, <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-6027&M=pagination> (page consultée le 29 mai 2013). p. 483-487.
3. Les versions textuelles ont fait l'objet de plusieurs études. Pour un recensement des différentes versions de la légende de Théophile, voir Bollandistes, *AASS Februarii...*, *op. cit.*, p. 480-491 ; Léon Fustin, *La Légende de Théophile. Le moine diabolique. Le précurseur du docteur Faust*, Bruxelles, square des Latins, 1966, 242 p. ; Karl Plenzat, *Die Theophilus legende in den Dichtungen des Mittelalters*, Nendeln / Liechtenstein. Kraus Reprint, 1967, 263 p. coll. : Germanische Studien ; et Moshe Lazar, « Theophilus : Servant of Two Masters. The Pre-Faustian Theme of Despair and Revolt », *MLN*, vol. 87, n° 6, Nathan Edelman Memorial Issue (nov., 1972), p. 31-50.
4. Le corpus de notre mémoire est composé de 50 œuvres dont 1 du XII<sup>e</sup> siècle, 4 de la fin du XII<sup>e</sup>-début XIII<sup>e</sup> siècle, 22 du XIII<sup>e</sup> siècle, 1 de la fin du XIII<sup>e</sup>-début XVI<sup>e</sup> siècle, 13 du XIV<sup>e</sup> siècle, 4 du XV<sup>e</sup> siècle et 5 du XVI<sup>e</sup> siècle.

5. Jérôme Baschet, « L'Église, institution dominante du féodalisme », *La civilisation féodale...*, *op. cit.*, p. 223-337.
6. Sur ce sujet, voir Jean-Claude Schmitt, « La culture de l'imago », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 51, n° 1 (janvier-février 1996), p. 3-36; Schmitt, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, 410 p.
7. D'après la position du pape Grégoire le Grand qui, en l'an 600, définit dans sa lettre destinée à l'évêque iconoclaste Serenus de Marseille. À ce propos, voir Baschet, « L'expansion occidentale des images », dans *La civilisation féodale...*, *op. cit.*, p. 693-694.
8. *Ibid.*
9. Schmitt, « La culture de l'imago », *loc. cit.*, p. 14.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*, p. 17.
12. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 14.
13. Schmitt, « La culture de l'imago », *loc. cit.*, p. 18.
14. Selon Honorius Augustodunensis (1080-1150), l'image est nécessaire pour orner dignement les œuvres dédiées à Dieu et aux saints. Baschet, « L'expansion occidentale des images », *op. cit.*, p. 695.
15. Ces fonctions sont généralement associées à l'image chrétienne dès Grégoire le Grand (vers l'an 600). *Ibid.*
16. Sur la notion de *transitus*, voir Schmitt, « Les reliques et les images », *Le corps des images...*, *op. cit.*, p. 287.
17. Cette notion d'inventivité des images médiévales en Occident a été évoquée par Jean Wirth en 1989 (Jean Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, 395 p.) et elle fut reprise par plusieurs historiens et historiens de l'art dont Jean-Claude Schmitt et Jérôme Baschet. Cette notion s'oppose entre autres à la conception d'Émile Mâle d'un art médiéval stéréotypé et réduit à l'enseignement. Sur ce point, voir Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales », *L'iconographie médiévale*, *op. cit.*, p. 252-256.
18. Après le Concile de Trente au XVI<sup>e</sup> siècle, notamment par le *Traité des saintes images* de Molanus, un certain contrôle formel des images par le clergé fut imposé. *Ibid.*, p. 254-257.
19. Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales », *op. cit.*, p. 257-259.
20. Pour une description de cette méthode d'analyse: Jérôme Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », dans *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 1996, vol. 51, n° 1. p. 93-133; Baschet, « Pourquoi élaborer des bases de données d'images? Propositions pour une iconographie sérielle. », dans Axel Bolvig et Phillip Lindley (éd.), *History and Images. Toward a New Iconology*. Turnhout, Brepols, 2003, p. 59-106. Jérôme Baschet a repris récemment l'article de 1996 dans Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 251-280.
21. Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales », *ibid.*, p. 269.
22. *Ibid.*
23. Je tiens ici à remercier mon directeur, Didier Méhu, et mes collègues pour les photographies *in situ* de certaines de ces œuvres.



24. Précisément dans vingt-trois manuscrits, quatre sculptures et onze vitraux. Les douze autres images représentent soit une autre scène de la déchéance de Théophile ou seulement la repentance de Théophile, c'est-à-dire sa prière à la Vierge, le moment où celle-ci récupère la charte ou lorsqu'elle remet la charte à Théophile.
25. Jean-Claude Bonne, « Entre l'image et la matière : la chose du sacré en Occident », dans Jean-Marie Sansterre et Jean-Claude Schmitt (éd.), *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*, Actes du colloque international organisé par l'Institut historique belge de Rome en collaboration avec l'École française de Rome et l'Université libre de Bruxelles (Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998), Bruxelles-Rome, Institut historique belge de Rome, 1999, p. 89.
26. Pour une synthèse du déploiement de l'iconographie de la légende de Théophile en Occident, voir Ernest Faligan, « Des formes iconographiques de la Légende de Théophile », *Revue des traditions populaires*, 5<sup>e</sup> année, tome 5, n° 1, 15 janvier 1890, p. 1-14 et Alfred Freyer, « Theophilus the Penitent as Represented in Art », *Archaeological Journal*, n° 92 (1935), p. 287-333. Pour une étude précise des vitraux français du XIII<sup>e</sup> siècle figurant la légende, le recensement et l'étude des scènes qui y sont figurées comparativement aux manuscrits de cette époque, voir Michael W. Cothren, « The Iconography of Theophilus Windows in the First Half of the Thirteenth Century », *Speculum*, vol. 59, n° 2 (avril 1984), p. 308-341.
27. Jean-Claude Bonne, « Représentation médiévale et lieu sacré », dans Sofia Boesch Gajano et Lucetta Scaraffia (éd.), *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, Rosenberg & Sellier, 1990, p. 566, et Baschet, « L'image-objet » et « Le lieu rituel et son décor », dans Baschet, *L'iconographie médiévale..., op. cit.*, p. 25-64 et 67-101.
28. Baschet, « L'iconographie au-delà de l'iconographie », *ibid.*, p. 166.
29. *Ibid.*
30. Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales », *L'iconographie médiévale..., op. cit.*, p. 270.
31. *Ibid.*, p. 264.
32. *Ibid.*
33. *Ibid.*, p. 266.
34. *Ibid.*, p. 268.
35. *Ibid.*, p. 266-267. Sur l'usage du quantitatif en histoire, voir Alain Guerreau, « Les nouveaux supports de l'information. La statistique », *L'avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Âge au XXI<sup>e</sup> siècle?*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 163-190. Voir aussi Guerreau, *Statistiques pour historiens* [en ligne], <<http://elec.enc.sorbonne.fr/statistiques/stat2004.pdf>>, (pages consultées en avril 2012).
36. Pour la transcription et la traduction : Rutebeuf, « Le Miracle de Théophile », dans Michel Zink (éd.), *Œuvres complètes*. Paris, édition revue et mise à jour, Livre de Poche / Classiques Garnier, 2005, p. 553.
37. Pour le texte de Rutebeuf : *ibid.*, p. 531-583.
38. Sur ce rituel et sa symbolique : Jacques Le Goff, « Rituel symbolique de la vassalité », *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident : 18 essais*, Paris, Gallimard, 1977, p. 349-420.
39. *Ibid.*, p. 353.
40. *Ibid.*, p. 352-355 et 367.
41. *Ibid.*, p. 356-357.
42. *Ibid.*, p. 369.
43. *Ibid.*, p. 359.

44. Au sujet de la relation entre les gestes et l'âme : Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 20. Sur la relation entre le corps et l'âme, voir Baschet, « Âme et corps dans l'Occident médiéval : une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme », *Archives de sciences sociales des religions*, 45<sup>e</sup> année, n° 112 (oct.-déc. 2000), p. 5-29. Ou plus récemment Baschet., « Corps et âmes. Personne humaine et société chrétienne », *La civilisation féodale...*, *op. cit.*, p. 581-635.
45. Début XII<sup>e</sup> siècle : 1 image, fin XII<sup>e</sup>-début XIII<sup>e</sup> siècle : 2 images, XIII<sup>e</sup> siècle : 11 images, XIV<sup>e</sup> siècle : 1 image.
46. Cathédrale Saint-Julien du Mans, verrière haute du cœur baie 105, milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. Pour une photographie de cette image : *Le Mans Cathedral- the Medieval Stained Glass*, photographies par Stuart Whatling [http://medievalart.org.uk/LeMans/105\\_pages/LeMans\\_Bay105\\_Key.htm](http://medievalart.org.uk/LeMans/105_pages/LeMans_Bay105_Key.htm) (page consultée le 29 mai 2013)
47. Psautier, Nord-Pas-de-Calais (France). La Haye, KB, ms 76 f 5, fol. 41r-42r, 1190-1200. Pour le manuscrit numérisé : KB (*Koninklijke Bilbliothek*) *Nationale bibliotheek van Nederland*, Medieval Illuminated Manuscripts <http://manuscripts.kb.nl/show/images/76+F+5/page/16> (page consultée le 29 mai 2013)
48. Psautier de la reine Ingeburge de Danemark, Nord de la France. Chantilly, Musée Condé, ms 9, f. 35v-36r, vers 1195-1200. Pour une partie du manuscrit numérisé : *Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées*, <http://www.photo.rmnm.fr/cf/html/CSearchZ.aspx?o=&Total=50&FP=94609532&E=2K1KTSJI4FKSR&SID=2K1KTSJI4FKSR&New=T&Pic=33&SubE=2C6NU04UVWNR> (page consultée le 29 mai 2013).
49. Hélène Débax, « Le serrement des mains. Éléments pour une analyse du rituel des serments féodaux en Languedoc et en Provence (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles) », *Le Moyen Âge*, tome CXIII, n° 1, 2007, p. 19.
50. Gautier de Coinci, *Les Miracles de Notre Dame*. La Haye, KB, ms 71 a 24, fol., 1r-2v-5v-6v, 1320-1340. KB (*Koninklijke Bilbliothek*) *Nationale bibliotheek van Nederland*, Medieval Illuminated Manuscripts, <http://manuscripts.kb.nl/show/images/71+A+24> (page consultée le 29 mai 2013).
51. Début XII<sup>e</sup> siècle : 1 image, fin XII<sup>e</sup>-début XIII<sup>e</sup> siècle : 2 images, XIII<sup>e</sup> : 12 images, XIV<sup>e</sup> siècle : 7 images, XV<sup>e</sup> siècle : 3 images, XVI<sup>e</sup> siècle : 2 images.
52. Gábor Klaniczay, Ildikó Kristóf, « Écritures saintes et pactes diaboliques. Les usages religieux de l'écrit (Moyen Âge et Temps moderne) », trad. par Marie-Pierre Gaviano, *Annales. Histoire, Science Sociales*, 56<sup>e</sup> année, n° 4-5, (2001), p. 947-980.
53. Pascal Texier, « Orient, Occident : Les avatars du pacte diabolique du clerc Théophile », dans *Anthropologies juridiques. Mélanges Pierre Braun*, textes réunis par Jacqueline Hoareau-Dodinau et Pascal Texier, Limoges, PULIM, 1998, coll. Cahiers de l'Institut d'anthropologie juridique, n° 1, p. 790.
54. *Ibid.*, p. 797.
55. Le Goff, « Rituel symbolique de la vassalité »..., *op. cit.*, p. 360-361 et pour une liste des *fiefs* : Du Cange *et al.* « Investitura », *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, édition augmentée, Niort, Léopold Favre, 1883-1887, tome 4, col. 410a, <http://ducange.enc.sorbonne.fr/INVESTITURA1> (page consultée le 14 mai 2013).
56. Michel Pastoureau, « Les sceaux et la fonction sociale des images », dans Baschet et Schmitt (dir.) *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6<sup>e</sup> « International Workshop on Medieval Societies », Centre Ettore Majorana (Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992, Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 283-285.

57. Sur l'autorité accordée à une figure assise : Galiene Francastel, *Le droit au trône. Un problème de prééminence dans l'art chrétien d'Occident du IV<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Klincksieck, 1973, p. 8.
58. Gautier de Coinci, *Les Miracles de Notre Dame*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Nouvelle acquisition française 24541 fol. 8v, 1330-1340. Pour le manuscrit numérisé : *Gallica*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000451c.r=24541.langFR> (page consultée le 29 mai 2013).
59. Georges Didi-Huberman, « Face, proche, lointain : l'empreinte du visage et le lieu pour apparaître », dans Herbert L. Kessler et Gerhard Wolf (éd.), *The Holy Face and the Paradox of Representation : Papers from a Colloquium Held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996*. Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1998, p. 96.
60. Pour plus de précisions sur le développement des représentations du Diable en majesté, voir Baschet, « Satan, prince de l'enfer : le développement de sa puissance dans l'iconographie italienne (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle) » dans Gianni Baget Bozzo et Eugenio Corsini (dir.), *L'Autunno del diavolo. "Diabolos, dialogos, daimon" : convegno di Torino 17-21 ottobre 1988*, Milan, Bompiani, vol. 1, 1990, p. 383-396. Et Baschet, « Satan ou la majesté maléfique dans les miniatures de la fin du Moyen Âge », dans Nathalie Nabert (dir.), *Le mal et le Diable : leurs figures à la fin du Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1996. Coll. Cultures & christianisme, p. 187-210.
61. Comparativement aux théories augustinienne qui opposent à l'ordre le désordre, l'ordre étant relatif au bien et le désordre au mal, selon Thomas d'Aquin, un ordre bon s'oppose à un ordre mauvais structuré sur un modèle semblable. Thomas d'Aquin, « Question 109 : L'organisation des mauvais anges », *Somme théologique*, vol. I, Paris, Cerf, 1999. Sur l'association de la théorie de Thomas d'Aquin et le développement de Satan en majesté, voir Baschet, « Satan, prince de l'enfer... », *loc. cit.*, p. 392 et « Satan ou la majesté maléfique... », *loc. cit.*, p. 199.
62. Vincent de Beauvais, *Speculum historiale*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms Français 51, fol. 433v, 1463. *Base Mandragore, BNF (Bibliothèque nationale de France)*, <http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html> (page consultée le 29 mai 2013).
63. *Structurae*, <http://fr.structurae.de/photos/index.cfm?id=42657> (page consultée le 29 mars 2013).
64. XIII<sup>e</sup> siècle : 2 images, XIV<sup>e</sup> siècle : 6 images, XV<sup>e</sup> siècle : 1 image.
65. Abrégé des histoires saintes (chronique du pape Jean II). New York, The Pierpont Morgan Library, ms 751, fol. 68r, 1300-1310. Pour cette image numérisée : The Pierpont Morgan Library, *Base Corsair, Images from Medieval and Renaissance Manuscripts*, [http://utu.morganlibrary.org/medren/single\\_image2.cfm?imagename=m751.068r.jpg&page=ICA000197796](http://utu.morganlibrary.org/medren/single_image2.cfm?imagename=m751.068r.jpg&page=ICA000197796) (page consultée le 29 mai 2013)
66. Pour un exemple, voir Gautier de Coinci, *Les Miracles de Notre Dame*. Besançon, BM, ms 551, fol., 18r, France, fin XIII<sup>e</sup> siècle.
67. Robert Jacob, « Bannissement et rite de la langue tirée au Moyen Âge : du lien des lois et de sa rupture », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55<sup>e</sup> Année, n° 5 (sept.-oct. 2000), p. 1055.
68. Marie-Christine Pouchelle. « Le sang et ses pouvoirs au Moyen Âge », dans Arlette Farge (éd.), *Affaires de sang*, Paris, Imago, 1988, p. 19. Voir aussi Marcel Faure et C.R.I.S.I.M.A. (éd.), *Le sang au Moyen Âge*. Actes du quatrième colloque international de Montpellier, Université Paul-Valéry (27-29 novembre 1997). Montpellier, Association C.R.I.S.I.M.A., Université Paul-Valéry, 1999, 476 p.

69. Baschet, « La parenté. Reproduction physique et symbolique de la chrétienté », dans *La civilisation féodale...*, *op. cit.*, p. 638.
70. Jean Miélot, *Miracles de la Vierge*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms Français 9198, fol. 27v, 1456-57. Pour l'ensemble du manuscrit numérisé: *Gallica*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8451109t.r=9198.langFR> (page consultée le 29 mai 2013).
71. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval...*, *op. cit.*, p. 358-359.