

La culture de l'imago

In: Annales. Histoire, Sciences Sociales. 51e année, N. 1, 1996. pp. 3-36.

Abstract

The Culture of the Imago.

Contrary to restrictive conception of the image, the latin term imago is understood here in all its medieval connotations : in the theological and anthropological sense of man created "ad imaginem Dei" and of the son of God incarnate presenting himself as "imago Patris"; in the sense of material image whose forms and functions are of the most diverse variety, and finally in the sense of visionary and oniric mental image. The historian relates these meanings and usages on the one hand to the evolution of society over long period from the IVth to the XVIth century, and on the other hand, with the simultaneous development of Christian conceptions about subjectivity. If devotion and liturgy during the Middle Ages are more attached to the sign of the cross than to images, veritable revolution in Christian imagery occurs between the IXth and Xth century. Starting with the millenium, the Christian culture of the imago in which the mutual relationship between cultural and devotional images and dreams and visions experienced before or under the influence of images affirms itself in all senses of the word in one of its most striking expressions. The holy images of Veronica or Volto Santo in the XIIIth century acquire universal political value. In the following centuries the contemplation of images underlies the mystical and visionary experience of monks and nuns, as well as of pious lay persons. All the threads followed in this study seem to converge in the work of Albrecht Dürer, the first to paint personal dream and to resolve by the Christie experience his self-portrait the fundamental question concerning the Imago Dei.

Citer ce document / Cite this document :

Schmitt Jean-Claude. La culture de l'imago. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales. 51e année, N. 1, 1996. pp. 3-36.

doi : 10.3406/ahess.1996.410832

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1996_num_51_1_410832

IMAGES MÉDIÉVALES

LA CULTURE DE L'IMAGO

Jean-Claude SCHMITT

Les images envahissent aujourd'hui tous les aspects de notre culture. Par le cinéma, la télévision, l'ordinateur, les mêmes images inondent la planète. La plupart sont nouvelles, très différentes des tableaux, des photographies ou des gravures qui, il y a peu de temps encore, étaient seuls à exprimer et à fixer l'imaginaire individuel et collectif. Les plus récentes sont dites virtuelles : ces images semblent n'avoir pas d'autre origine qu'elles-mêmes ; à la manière des images de rêve, elles s'engendrent de leur propre mouvement et de manière aléatoire¹. Pour l'historien, cependant, il n'y a de nouveauté qu'inscrite dans une histoire longue qui invite à rétablir les continuités temporelles que l'observation immédiate du présent risque de masquer. Si nous reconstituons nécessairement l'histoire à partir de l'issue que nous lui connaissons, nous ne devons pas méconnaître la spécificité de chaque époque antérieure et des contextes sociaux et idéologiques successifs et irréductibles les uns aux autres. Et si l'histoire des images s'inscrit dans l'une de ces continuités longues, il ne faut pas se cacher les mutations et les ruptures, dans les formes et les usages, qui l'ont façonnée.

En cherchant à caractériser la culture de l'Occident médiéval dans son rapport aux images pendant une dizaine de siècles, j'entends à la fois suggérer que les problèmes du Moyen Age nous sont, moins que jamais, étrangers, et qu'en même temps l'intelligence des termes spécifiques de cette culture et de cette société est un préalable absolu à toute comparaison avec le présent. Car en employant le mot latin *imago* plutôt que celui d'« image », je veux me démarquer du sens banal, immédiatement perceptible, que nous pouvons donner aujourd'hui au mot « image » en pensant à toutes les images qui nous entourent, des illustrations des livres aux images en mouvement, de la publicité à la télévision. Et signifier que je ne parlerai pas seulement des

1. On suivra avec intérêt les réflexions proposées ces dernières années par Régis DEBRAY, notamment dans *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, qui prend soin d'inscrire les conquêtes « médiologiques » de notre temps dans la longue durée de l'histoire des images chrétiennes.

IMAGES MÉDIÉVALES

images matérielles, mais d'autres « images » qui, dans la culture médiévale tout particulièrement, en sont, me semble-t-il, inséparables.

Le mot *imago* renvoie en effet à trois ensembles de notions au moins.

La première est une notion théologico-anthropologique. Elle est fondamentale, puisque c'est en tant qu'image que l'homme s'est défini dans toute la tradition judéo-chrétienne. Dès le début de la Genèse (1, 27), Dieu dit qu'il crée l'homme « à notre image et à notre ressemblance » (*ad imaginem et similitudinem nostram*). Le mot *imago* consacre donc la relation essentielle de l'homme au premier « imagier », Dieu. Pour les commentateurs chrétiens, la préposition *ad* signifie aussi que la relation de l'homme à Dieu n'est pas une situation acquise, mais qu'elle devra s'accomplir dans le temps. En effet, à la suite de la chute originelle, l'homme fut privé de la vision directe de Dieu. Le temps de l'histoire humaine se déroule dans ce que les théologiens nomment la « région de dissemblance » (*regio dissimilitudinis*), l'incommensurable distance entre l'homme et Dieu. C'est le salut final qui marquera la reconquête de l'*imago* perdue. Or, pour les chrétiens, la promesse en a été faite aux hommes par le Christ. L'incarnation du Fils de Dieu, venu sauver les hommes, marque le tournant de l'histoire, le « gond du salut » (*cardo salutis*) comme le dit Tertullien. Et c'est en elle aussi que se noue l'histoire chrétienne des images : puisque Dieu a pris forme humaine, puisque le Fils fut sur terre « l'image du Père », pour aussitôt après se soustraire au regard des hommes, il est légitime pour les chrétiens de fixer son souvenir en figurant Dieu sous l'apparence de sa nature humaine².

Deuxièmement, la notion d'*imago* recouvre toutes les productions symboliques des hommes, notamment les images ou métaphores dont ils usent en leur langage³, et aussi les images matérielles qui présentent les formes, les usages et les fonctions les plus variés. En les façonnant dans la matière, l'homme reproduit, non sans témérité, le geste créateur de l'imagier divin.

Enfin, le mot *imago* désigne les images mentales, les productions immatérielles et évanescentes de l'imaginaire, de la mémoire, du rêve, dont les hommes ne conservent que des traces fugitives, écrites ou figurées, mais dont la psychologie et la psychanalyse nous ont appris, en notre siècle, l'importance cruciale pour l'histoire des individus et des groupes.

Chacun de ces domaines présente une relative autonomie, qui a pu justifier des études particulières. Mais pour définir toute une culture de l'*imago*, ses transformations historiques et ses enjeux essentiels, il importe d'insister sur les relations mutuelles entretenues par l'exégèse, les images matérielles et leurs pratiques, les récits et les images de rêve, de vision et de miracle, les débats et les réflexions qu'ils ont suscités. C'est donc le champ complet de l'*imago* qu'il faut prendre en compte, dans ses relations internes et dans son évolution historique, tout en sachant bien sûr qu'une problématique suppose des choix, la décision de privilégier certains aspects et d'en laisser d'autres

2. G. B. LADNER, « *Ad imaginem Dei* ». *The Image of Man in Mediaeval Art*, Latrobe, Penn., The Archabey Press, 1965.

3. Voir en dernier lieu, H. WENZEL, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, Munich, C. H. Beck, 1995, l'une des rares études dépassant l'histoire littéraire — en l'occurrence, la littérature courtoise germanique — en l'ancrant dans une véritable anthropologie historique du langage, de l'imaginaire et du corps.

dans l'ombre⁴. Il me semble qu'on pourrait figurer par un triangle les relations dont il est ici question⁵ : un sommet de ce triangle serait occupé par l'*imago*, à tous les sens du terme. Un autre sommet, par la société et tous les groupes dont elle est constituée et qui sont amenés à produire des images et à en user à des fins variées, religieuses, liturgiques ou politiques. Le troisième sommet serait occupé par le sujet, tel qu'il se découvre dans ses rêves face aux puissances invisibles, ou dans sa prière devant une image de dévotion.

Tels sont les enjeux complémentaires de la culture médiévale de l'*imago* : quel fut le rôle de toutes ces images dans la formation de la société occidentale ? Comment, à travers ces images et leurs usages, dans la spécificité de ce moment d'histoire, s'est constituée simultanément une certaine forme de subjectivité ?

Les visions et les rêves

Dans son commentaire de la Genèse, saint Augustin distingue et ordonne hiérarchiquement trois types de « vision »⁶ : au plus bas, la « vision corporelle » est le sens de la vue, qui permet de percevoir les objets matériels. Au plus haut, la « vision intellectuelle » est la contemplation pure de Dieu, au-delà de toute parole et de toute image, telle que saint Paul en fit l'expérience au « troisième ciel ». Entre les deux, la « vision spirituelle » suscite dans l'imagination et fixe parfois dans la mémoire des images immatérielles. Cela est notamment le cas pour les rêves qui viennent à l'esprit durant le sommeil. La culture médiévale s'est beaucoup préoccupée de cet immense domaine de la « vision spirituelle », intermédiaire et médiatrice entre le corps et la raison : des genres narratifs s'y déploient qui, de l'*Apocalypse* de saint Jean à la *Divine Comédie* de Dante, ont joué un rôle fondamental dans le développement de la religion et des lettres en Occident. On y trouve, selon les époques, les expériences mystiques d'Hildegarde de Bingen, de saint Bernard ou de Brigitte de Suède. Ou encore les grands récits de

4. Plusieurs ouvrages récents, remarquables à des titres divers, ont dans des perspectives à chaque fois différentes proposé d'embrasser l'ensemble de l'histoire médiévale des images matérielles, notamment, J. WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, Méridiens/Klincksieck, 1989. D. FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989 (concerne en fait tout l'art occidental). H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, C. H. Beck, 1990. Je présente ici pour ma part, en attendant d'en faire un livre, la synthèse d'une réflexion menée pendant plusieurs années dans mon séminaire de l'EHESS et poursuivie en 1994-1995 à la Humboldt-Universität de Berlin. Pour la 50^e Werner Heisenberg Vorlesung, le 27 juin 1995, j'en ai présenté une version allemande à Munich, devant la Carl-Friedrich von Siemens Stiftung à laquelle je tiens à exprimer toute ma gratitude ainsi qu'à la Deutsche Forschungsgemeinschaft et à mes collègues des universités de Berlin, Bochum et Bielefeld qui m'ont fait bénéficier de nombreuses suggestions.

5. L'idée d'un usage heuristique de cette métaphore, adaptée à ma propre réflexion, m'est venue de la lecture de P. LEGENDRE, *Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images. Leçons III*, Paris, Fayard, 1994.

6. SAINT AUGUSTIN, *De Genesi ad litteram libri duodecim*, XII, VII, 16, P. AGAËSSE et A. SOLIGNAC éds, œuvres de saint Augustin, t. 49, Paris, Desclée de Brouwer, Bibliothèque augustinienne, 1972, p. 351 ss.

IMAGES MÉDIÉVALES

voyage de l'âme dans l'au-delà, depuis les visions de Fursy et de Drythelm racontées par Bède le Vénérable jusqu'aux visions de Tnugdall et de Turckill au 12^e siècle⁷. On y trouve aussi les récits généralement plus brefs de rêves⁸, souvent racontés à la première personne et qui ont joué un rôle décisif dans le développement de l'autobiographie monastique à partir du 11^e-12^e siècle : le poids du modèle des *Confessions* de saint Augustin et l'habitude de l'introspection pénitentielle expliquent l'intérêt pour les rêves personnels, leur mémorisation, leur relation et leur interprétation. Pour des moines comme Otloh de Saint-Emmeran ou Guibert de Nogent, au tournant des 11^e-12^e siècles, le rêve, en tant que signe prémonitoire du destin futur de l'âme, permet au sujet chrétien de prendre conscience de soi. Dans le monastère, au 12^e siècle, le rêve est le laboratoire de la subjectivité autobiographique⁹.

Mais à cette époque, l'expression subjective du rêve ne s'étend pas encore à l'iconographie. Dans les miniatures des manuscrits, les images des rêves bibliques les plus fameux, tels ceux de Jacob, Joseph, Pharaon, Nabuchodonosor, ou des rêves de personnages littéraires, tel Charlemagne, sont très nombreuses¹⁰. Elles obéissent toutes à la même structure, puisqu'elles consistent en la juxtaposition dans la même image de la figure du dormeur, présenté dans une position conventionnelle — couché, les yeux généralement fermés, la tête appuyée sur le coude, les pieds parfois croisés —, et de l'objet de son rêve, par exemple l'échelle de Jacob ou un être surnaturel qui apparaît. Les conventions reconnaissables de la peinture et le texte qui accompagne le plus souvent l'image permettent d'identifier le rêve. Aucun artiste médiéval n'a jamais figuré ses propres rêves. Mais les représentations des rêves des autres (les grands rêveurs de la tradition) donnent parfois aux miniaturistes l'occasion de développer une pensée figurative du rêve qui, autant que les commentaires écrits, éclaire le rôle joué par le rêve dans la définition du sujet. Dans une miniature du Psautier de saint Louis, au 13^e siècle, le retournement complet de la tête de Jacob montre que l'expérience singulière du rêve est réservée au seul élu de Dieu, à l'exclusion du spectateur de l'image. A moins que le retournement de la tête du patriarche n'entraîne vers la contemplation de Dieu le regard du spectateur de

7. Sur les « grandes » visions et les voyages dans l'au-delà, voir, P. DINZELBACHER, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart, A. Hiersemann, 1981. C. CAROZZI, *Le voyage dans l'au-delà d'après la littérature latine (V^e-XIII^e siècles)*, Rome, École française de Rome, « Collection de l'EFR, 189 », 1994. Sur les fonctions politiques des visions et des rêves, P. E. DUTTON, *The Politics of Dreaming in the Carolingian Empire*, Lincoln-Londres, University of Nebraska Press, 1994.

8. Sur les rêves : T. GREGORY éd., *I Sogni nel Medioevo*. Seminario Internazionale, Roma, 2-4 ottobre 1983, Rome, Ateneo, 1985 (Lessico Internazionale Europeo XXXV). Plus classique : S. F. KRUGER, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

9. La mémoire des proches défunts est l'un des enjeux de cette construction de la subjectivité : je me permets de renvoyer à cet égard à J.-C. SCHMITT, *Les revenants. Les vivants et les morts dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990. Sous l'angle littéraire, voir surtout, M. ZINK, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985.

10. A. PARAVICINI-BAGLIANI, G. STABILE éd., *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, Stuttgart-Zürich, Belser Verlag, 1989.

l'image...¹¹. Si les différents épisodes de l'histoire de Jacob (le rêve de l'échelle où les anges montent et descendent, suivi de l'onction de la pierre de Béthel, puis du combat avec l'ange) sont d'ordinaire juxtaposés dans les images comme dans la narration, le Psautier d'Amesbury, au 13^e siècle, fusionne de manière extraordinaire les deux scènes du rêve et du combat avec l'ange rapportées successivement par la Genèse : les yeux ouverts, Jacob semble se détourner de l'échelle, qui est pourtant l'objet de son rêve, pour contempler à l'avance le combat qui décidera de son élection par Dieu ; inversement, confronté à l'ange, il se regarde rétrospectivement en train de se regarder¹². Ne peut-on admettre que l'artiste se projette dans la figure dédoublée de Jacob, dans le croisement de son propre regard, qui abolit le temps de la narration, se retournant sur soi, illustrant ainsi la contribution de l'image à la réflexivité du sujet (fig. 1) ?

Que faut-il entendre ici par la notion de sujet ? Les historiens parlaient naguère de la « naissance de l'individu », qu'ils attribuaient suivant leur spécialité, à la Renaissance, à l'Antiquité ou au 12^e siècle. Ces appréciations divergentes trahissent non seulement une conception téléologique de l'histoire comme progrès continu de l'individualisme, mais la réduction simplificatrice à une seule notion d'un ensemble plus complexe de problèmes¹³. Il me semble en effet nécessaire de distinguer entre au moins trois notions : la notion de personne traduit une définition anthropologique, propre à une culture donnée, en l'occurrence celle du christianisme médiéval, où elle a de plus évolué au cours du temps : elle désigne ici l'homme comme la combinaison d'un corps et d'une âme, celle-ci faisant de lui l'image de Dieu. La notion d'individu désigne la place singulière à laquelle aspire un homme dans son groupe social ; par exemple un chevalier qui cherche à se distinguer des autres chevaliers par son exceptionnelle prouesse se pose en individu. Enfin, la notion de sujet exprime la faculté de se retourner sur soi, suppose la réflexivité et l'introspection. Ces notions ne sont pas nécessairement liées (le chevalier est un individu, mais pas un sujet, et à l'inverse le moine est un sujet, mais pas un individu), et leur approfondissement ne fut pas toujours contemporain. Mais il est vrai que le 12^e siècle a commencé d'apporter à la plupart de ces questions des réponses nouvelles et spécifiques. L'essor de l'autobiographie monastique, le rôle qu'y jouent les rêves, comptent parmi les signes de ces transformations, dont la place dans l'évolution de la culture occidentale fut décisive.

On l'a vu, les rêves des autres ont été très tôt mis en images. Inversement, dans la chrétienté occidentale, les images matérielles ne devinrent

11. *Ibid.*, p. 26, planche en couleur 2 (Paris, BN, ms. lat 10 525, f. 13v.).

12. *Ibid.*, p. 21, fig. 10 (Oxford, All Souls College, ms. 6, f. 96r.).

13. C. W. BYNUM, « Did the 12th Century discover the Individual ? », repris dans *Jesus as Mother : Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1992, insiste sur la distinction nécessaire entre « individu » et « soi » (*self*), celui-ci étant inséparable à l'époque d'une reformulation de la notion de « communauté » (*community* : autre concept particulièrement important dans la tradition anglo-saxonne), par exemple dans les confréries. Je me permets de renvoyer aussi à mon article, qui privilégie l'aspect comparatiste : « La "découverte de l'individu" : une fiction historiographique ? », dans P. MENGAL, F. PAROT éds, *La fabrique, la fiction et la feinte. Fictions et statut des fictions en psychologie*, Paris, Vrin, 1989, pp. 213-236.

IMAGES MÉDIÉVALES

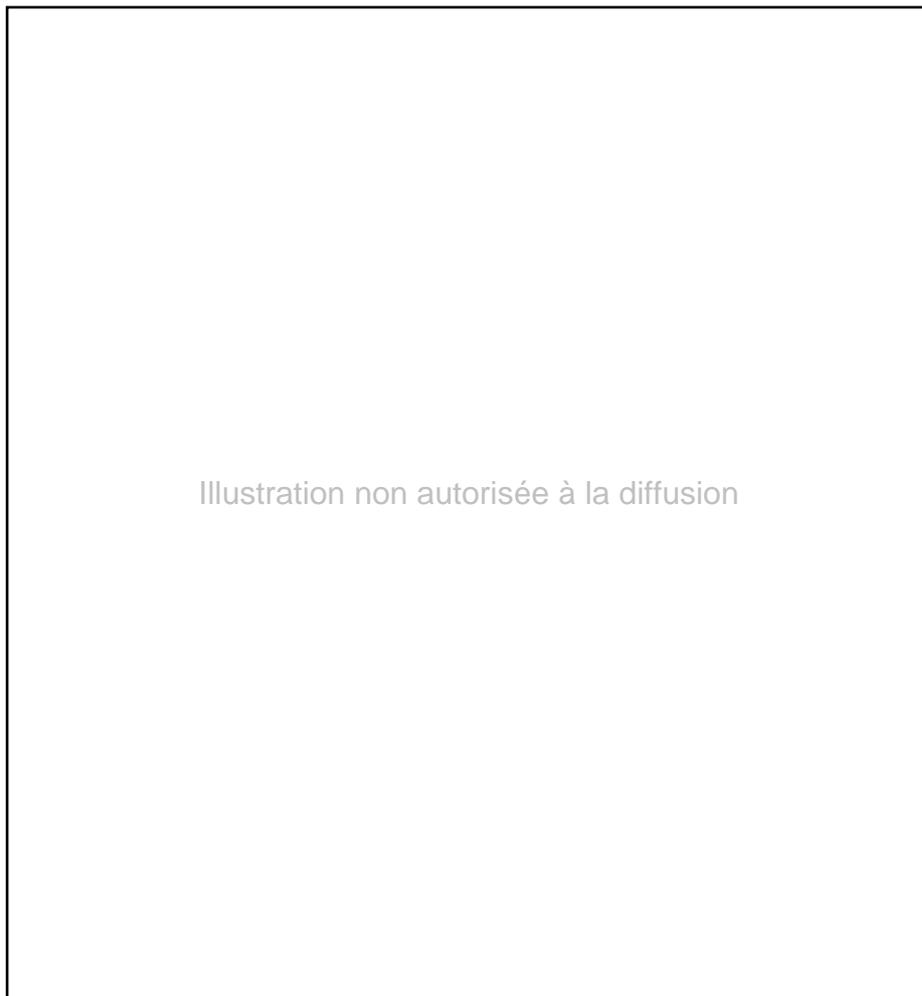


FIG. 1. — Le rêve de Jacob ou la réflexivité du regard visionnaire. Oxford, All Souls College, ms. 6, f. 96r. Psautier d'Amesbury, XIII^e siècle.

qu'assez tardivement des objets de rêve, de vision et d'extase. Les hommes ne rêvaient pas des images, mais de leurs prototypes : le Christ, la Vierge, les saints. Plus tard seulement une relation s'établit entre l'image onirique des personnages célestes et leurs images matérielles. Pour en arriver là, il fallut que l'image matérielle jouît enfin d'une valeur active qui débordât sa seule fonction de représentation ; il fallut que l'image fût dans une certaine mesure assimilée à son prototype, qu'elle devînt une image sainte offerte au culte ou à la dévotion.

Cela fut très tôt le cas à Byzance. Dès le 5^e-6^e siècle, les icônes y suscitent des visions et provoquent des miracles. Du reste, la ferveur du culte des icônes n'a pas peu contribué à provoquer la réaction inverse de l'iconoclasme¹⁴.

14. Voir l'étude pionnière d'E. KINTZINGER, « The Cult of Images in the Age before Iconoclasm », repris dans *The Art of Byzantium and the Medieval West. Selected Studies*, W. E. KLEINBAUER éd., Bloomington-Londres, Indiana University Press, 1976, pp. 91-156. Depuis, voir G. DAGRON, « Rêver de Dieu et parler de soi. Le rêve et son interprétation d'après les sources byzantines », dans T. GREGORY éd., *I Sogni...*, *op. cit.*, pp. 37-55.

L'Occident a connu une histoire moins heurtée, fidèle à la *via media* définie en 600 par le pape Grégoire le Grand dans sa réfutation de l'évêque iconoclaste Serenus de Marseille : les images sont tolérées, elles ne doivent pas être détruites, mais pas non plus « adorées ». Elles ont une fonction de *memoria*, elles rappellent l'histoire du Christ et des saints, particulièrement à l'intention des illettrés qui n'ont pas accès aux Écritures¹⁵. Mais déjà, Grégoire va un peu plus loin : sa lettre parle aussi de « l'ardeur de la componction » et même de « prosternation » devant l'image, formules qui autoriseront bientôt le recours à Grégoire pour justifier l'essor de la vénération des images en Occident. Dès 769, au plus tard, une autre lettre de Grégoire le Grand, adressée à l'ermite Secundinus, subit une interpolation des plus significatives, puisque le *desiderium* de l'ermite de voir l'image religieuse dont il demandait l'envoi au saint pape, y est comparé au désir érotique de l'homme qui épie les mouvements de la femme aimée... Hostiles au culte des images, les auteurs francs des *Libri carolini* se garderont bien, quelques années plus tard, de citer cette interpolation. Mais en celle-ci ne s'esquisse pas moins, dès le 8^e siècle, en Occident aussi, la recherche d'une relation subjective et affective à l'image débordant les fonctions pédagogiques de cette dernière¹⁶.

L'adoration du signe (4^e-11^e siècle)

Pendant tout le premier millénaire, en Occident, ce ne sont pas les images matérielles qui sont l'objet de visions et de rêves. Ce rôle est dévolu aux espèces eucharistiques, aux reliques des saints et à la croix. C'est par une vision, suivie d'un rêve, que commence l'histoire de l'empire chrétien. Mais la vision éveillée, puis le rêve de Constantin, à la veille de la victoire du Pont Milvius et de sa conversion au christianisme, ne concernent pas une image, mais le signe de la croix, qui apparut dans le ciel, joint à l'ordre divin : *Hac vince*¹⁷. Cette vision, qui fait écho à l'invention de la vraie croix par Hélène, la mère de l'empereur, fonde les usages politiques, liturgiques, militaires, esthétiques et oniriques du *vexillum* ou *signum crucis*. En témoignent les croix d'or, couvertes de gemmes précieuses, contenant fréquemment des reliques du bois de la croix ou du sang du Christ, et vouées à des usages liturgiques, dont les exemples sont très nombreux depuis la croix de Desiderius à Brescia jusqu'aux croix carolingiennes et ottoniennes (par exemple la croix de Lothaire à Aix, le Reichskreuz à Vienne, la croix reliquaire du Saint

15. MGH, *Epistolae*, II, X, 10, Berlin, 1957, pp. 269-272.

16. *Ibid.*, pp. 147-149. Cf. J.-C. SCHMITT, « L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle », dans F. BOESPFLUG, N. LOSSKY, *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Cerf, 1987, pp. 275-277 (pp. 271-301).

17. EUSÈBE, *Vita Constantini*, I, 27-31, MIGNE, *PG*, t. 20, col. 941-948. L'ordre des événements est le suivant : l'empereur, en réponse à sa prière, a une vision éveillée à midi, de la croix (*crucis tropaeum*) qui se superpose au soleil et porte l'inscription « *hac vince* » ; la nuit suivante, il rêve du Christ portant la même croix et lui ordonnant de fabriquer un « *signum militare* » à la ressemblance de la croix vue dans le ciel. Sur la représentation du « *signum crucis* » dans l'art paléochrétien : S. CASARTELLI NOVELLI, « *Segno salutis e segno iconico : dalla 'invenzione constantiana ai codici astratti del primo altomedioevo* », dans *Segni e riti nella chiesa altomedievale occidentale*, Spolète, 1987, pp. 105-172.

IMAGES MÉDIÉVALES

Sang à Münster)¹⁸. Le poème anglo-saxon *The Dream of the Rood* (le rêve du bois de la croix), connu par un manuscrit unique du 10^e siècle, montre comment la croix était aussi un objet onirique : dans le rêve du narrateur, la croix parle à la première personne et entonne l'hymne *Salve Crux* attribué à l'apôtre André. Or, des extraits du poème de la lamentation de la croix ont été retrouvés, gravés en caractères runiques au 7^e siècle, sur la grande croix de pierre de Ruthwell, dans le royaume de Strathclyde. La grande croix plantée dans le sol est le manifeste religieux du royaume¹⁹.

A l'époque carolingienne, l'importance accordée au *signum crucis* est d'autant plus grande que l'iconodoulie triomphante des Byzantins éveille en Occident la hantise de l'idolâtrie. Les *Libri carolini*, écrits pour Charlemagne par l'évêque Théodulphe d'Orléans entre 791 et 794, repoussent la proposition du pape Hadrien 1^{er} d'étendre à l'empire franc les décisions du concile de Nicée II (787), autrement dit d'y instaurer un culte des images analogue à celui des icônes²⁰. Parmi les arguments des Grecs iconodoules, repris par le pape en faveur de l'*adoratio* des images, il est beaucoup question de rêves concernant des icônes. Mais les Carolingiens dénoncent les illusions des rêves comme celles de la peinture. En revanche, la croix et les reliques sont dignes d'être vénérées. Éginhard recommande de se prosterner devant elles, mais pas devant les images²¹.

Le grand poème à la *Louange de la sainte croix* (*De laude sancte crucis*) que l'abbé de Fulda Hraban Maur composa entre 810 et 840, montre pour commencer l'image de l'empereur Louis le Pieux en nouveau Constantin arborant le *vexillum crucis*. Suivent, composés selon la technique rigoureuse des *carmina figurata*, 28 poèmes en l'honneur de la croix, représentée par autant de figures (*figurae*) différentes, pour s'achever sur l'image (*imago*) de Hraban Maur lui-même, prosterné en prière devant la croix (fig. 2). Dans le vers qui recouvre tout son corps, il se nomme (*Rabanus*) et s'adresse à la première personne au Christ, pour lui demander de le protéger au Jour du Jugement. Dans l'inscription qui court sur la croix, horizontalement et verticalement, Hraban Maur demande à celle-ci, toujours à la première personne, de le porter sur l'autel, dont le nom, *ara*, est le point où se croisent les deux axes de la croix. Ce n'est pas dans l'adoration d'une icône, mais dans la

18. P. THOBY, *Le crucifix des origines au concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes, Bellanger, 1959, restitue bien les étapes de cette évolution. Un exemple, magistralement étudié, P. SKUBISZEWSKI, « Une croix de bronze mérovingienne à l'abbaye Sainte-Croix de Poitiers », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des Musées de Poitiers*, 1991, 5^e série, t. V, pp. 83-96. Sur les innombrables reliques de la croix : A. FROLOW, *La relique de la vraie croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris, Institut français d'études byzantines, 1961.

19. M. SCHAPIRO, « The Religious Meaning of the Ruthwell Cross », *The Art Bulletin*, 26, 1944, pp. 232-245, et depuis : Br. CASSIDY éd., *The Ruthwell Cross. Papers from the Colloquium sponsored by the Index of Christian Art*, Princeton University (8 déc. 1989), Princeton, Princeton University. Index of Christian Art. Department of Art and Archaeology, 1992. Sur l'aspect onirique de ce dossier : J.-C. SCHMITT, « Rituels de l'image et récits de vision », dans *Testo e Immagine nell' Alto Medioevo* (15-21 aprile 1993), Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull' Alto Medioevo, Spolète, 1994, pp. 419-462.

20. F. BOESPFLUG, N. LOSSKY éds, *Nicée II, 787-1987*, op. cit.

21. K. HAUCK, *Das Einhardkreuz. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum arcus Einhardi*, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse. Dritte Folge, 87, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1974.

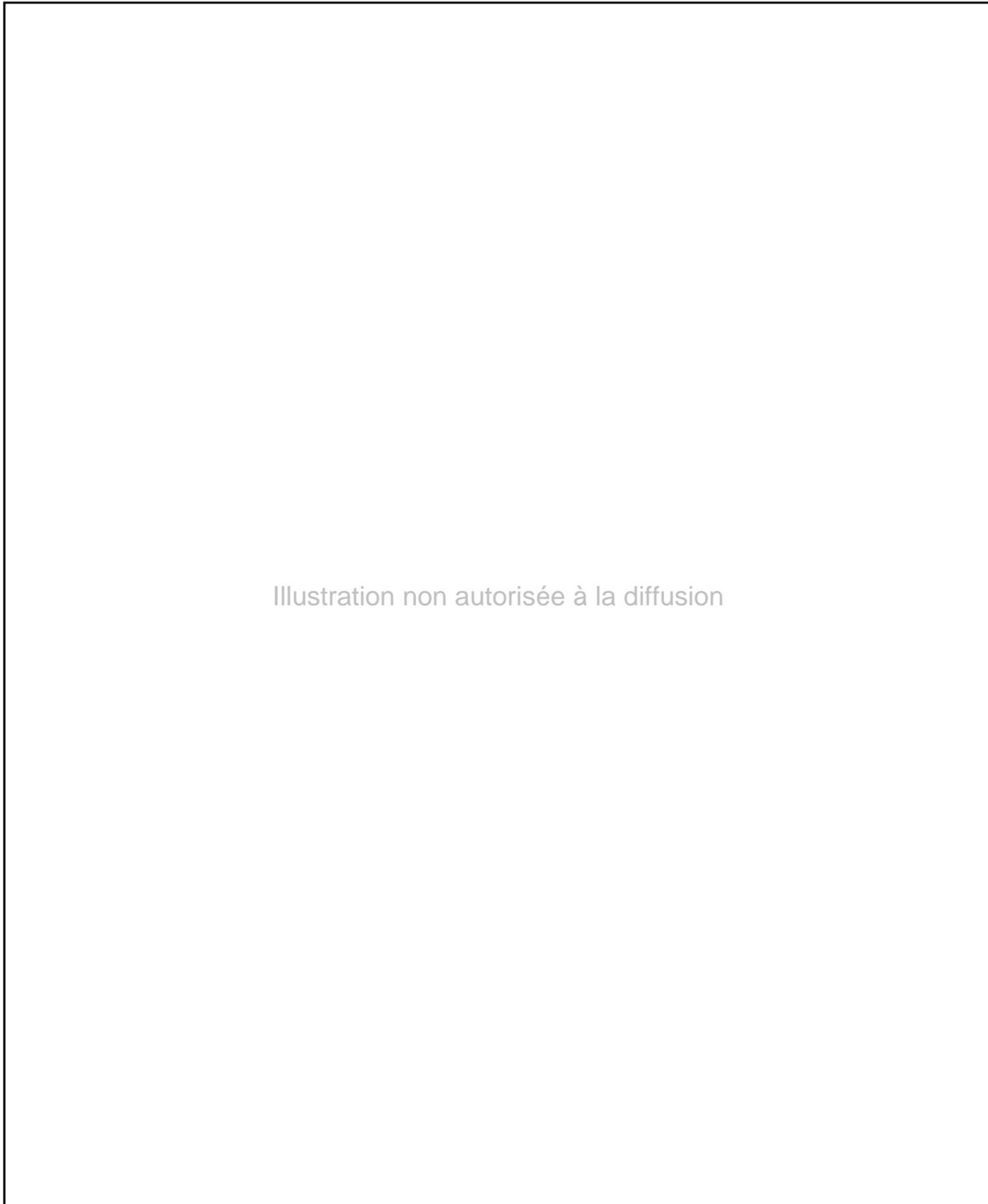


FIG. 2. — Hraban Maur adorant la croix. Amiens, BM, ms. 223, f. 33v. Hraban Maur, *De laudibus sanctae crucis*, milieu du IX^e siècle.

mystique du *signum* par excellence que Hraban Maur recherche le *transitus* vers la présence invisible du Christ. Son image n'est pas un portrait qui chercherait à fixer ses traits individuels. C'est une image de « présentation de soi » où l'abbé bénédictin se pose en personne chrétienne créée à « l'image de Dieu », en sujet chrétien exprimant sa dévotion singulière à la croix et en

IMAGES MÉDIÉVALES

moine membre de la communauté des frères, tous ensemble placés sous le signe et le regard de Dieu²².

Avec Hraban Maur, nous atteignons un sommet de la culture lettrée des Carolingiens. Le geste d'adoration de l'abbé de Fulda est particulièrement remarquable. Nous le retrouvons, identique, sur deux images postérieures d'un siècle et demi. Dans la miniature des *Gesta Witigowonis* (fin du 10^e siècle), l'auteur, le moine de la Reichenau Purchard, identifié comme *rusticus poeta*, est prosterné devant la majesté de la Vierge à l'Enfant. Celle-ci est encadrée par l'abbé Witigovo, qui se tient derrière elle, et, devant elle, saint Pirmin, fondateur de l'abbaye, dont le regard croise celui de la Vierge. La majesté et ces deux personnages sont placés à l'intérieur du même arc portant l'inscription de leur nom. A l'extérieur et comme en avant de cet arc se trouvent, au centre, le poète prosterné, à droite de la majesté la figure allégorique d'Augia (nom latin de la Reichenau), qui personnifie l'abbaye qu'elle porte sur l'épaule, et massé derrière saint Pirmin le groupe des moines, debout, dont le poème dit qu'ils ont coutume de se « prosterner » sur les gradins de l'autel, de « toucher en priant et d'effleurer par de saints baisers » la majesté de la Vierge²³. Le geste de prosternation de Purchard se retrouve dans le face-à-face de deux pages ouvertes d'un livre de prière royal réalisé à Mayence entre 983 et 991 pour le futur Otton III : celui-ci se prosterne devant la *majestas* du Christ, le souverain du monde²⁴. Dans ces deux manuscrits, le geste d'adoration ne s'adresse plus à la croix, comme chez Hraban Maur un siècle et demi plus tôt, mais à une image, à la *majestas* de la Vierge ou du Christ. Ce qui s'est joué dans l'entre-deux est une révolution de l'image chrétienne en Occident.

Dès la première moitié, puis dans le courant du 9^e siècle, certains changements sont sensibles. Ils se présentent isolément les uns des autres, mais convergent tous dans le sens d'une valorisation des attitudes dévotionnelles à l'égard des images.

Sous le règne de Charlemagne, les *Libri carolini* devaient exorciser le danger de l'idolâtrie prêtée aux Grecs. Sous le règne de Louis le Pieux, c'est, avec l'iconoclasme de l'évêque Claude de Turin, le danger inverse qui menace. Contre l'évêque de Turin, les théologiens reviennent à une position

22. U. ERNST, « *Carmen Figuratum* ». *Geschichte des Figurengedichts von der antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Cologne-Weimar-Vienne, Böhlau Verlag, 1991. Voir la fine étude de J.-C. BONNE, « L'image de soi au Moyen Age (IX^e-XII^e siècles) : Raban Maur et Godefroi de Saint-Victor », dans A. GENTILI, P. MOREL, C. CIERI VIA éds, *Il Ritratto e la Memoria. Materiali 2*, Rome, Bulzoni, 1993, pp. 37-60.

23. J. AUFENRIETH, « Purchards *Gesta Witigowonis* im Codex Auginensis CCV », *Studien zur mittelalterlichen Kunst, 800-1250, Festschrift für Florentin Mutherich zum 70. Geburtstag*, K. BIERBRAUER, P. K. KLEIN, W. SAUERLÄNDER éds, Munich, Pestel-Verlag, 1985, pp. 101-106. H. MEYER-HARTING, *Ottonische Buchmalerei. Liturgische Kunst im Reich der Kaiser, Bischöfe und Äbte*, Stuttgart-Zurich, Belsler Verlag, 1991, p. 100. Voir MIGNE, *PL*, 139, col. 360, vers 344-347 : « *Picta manet muro, necnon Genitricis imago, / In gremio Christum gestantis, pignus amorum, / Quam graduum fratres proni super alta jacentes / Orando tangunt, ac sancta per oscula lambunt* ».

24. Pommersfelden, Gräfllich Schönbornsche Schlossbibliothek, Cod. 347 (2940), *Gebetbuch für einen König (Mayence, ca. 983-991)*, reproduit dans *Vor dem Jahr 1000. Abendliche Buchkunst zur Zeit der Kaiserin Theophanu. Eine Ausstellung des Schnütgen Museums (12 April bis 16 Juni 1991)*, Cologne, Stadt Köln, 1991, pp. 92-96.

plus conciliante à l'égard des images, celle qu'expriment l'évêque Jonas d'Orléans et les moines Dungal de Saint-Denis, puis Walahfrid Strabo de la Reichenau²⁵. Un autre facteur d'évolution concerne l'exégèse : dans le *scriptorium* de Saint-Martin-de-Tours, les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament sont désormais réunis dans des manuscrits uniques de la Bible, précieusement enluminés, telles les Bibles de Charles le Chauve. L'association typologique des figures des Prophètes et du Christ, ou de Moïse et de saint Paul, conduit à faire des images les supports positifs de la contemplation spirituelle²⁶. Un tel contexte favorise un début de réception en Occident du néo-platonisme chrétien du Pseudo-Denys, dont l'œuvre avait permis aux théologiens grecs, à partir du 8^e siècle — Jean Damascène, Théodore de Studion, Nicéphore le Patriarche —, de légitimer le culte des icônes. Les œuvres du Pseudo-Denys sont traduites pour la première fois en latin à l'abbaye de Saint-Denis et commentées par Jean Scot Erigène. Mais il faudra attendre le 12^e siècle pour voir l'abbé Suger de Saint-Denis s'inspirer de l'œuvre du Pseudo-Denys pour donner de l'ornementation des églises une légitimation théorique.

Une nouvelle fois, la pratique n'a pas attendu la théorie, comme le montre la *Vita* de sainte Maure, rédigée entre 853 et 861 par l'évêque Prudence de Troyes, juste après la mort de cette jeune fille laïque très pieuse²⁷. Maure avait coutume de se prosterner de manière répétitive devant trois images du Seigneur, dont aucune n'a malheureusement été conservée jusqu'à aujourd'hui, et elle en éprouvait des visions : il s'agissait premièrement d'une *majesté* de l'Enfant assis sur les genoux de sa Mère, du type des statues-reliquaires bien attestées à partir de la fin du 10^e siècle ; Maure l'entendait bouger comme si elle était vivante. Deuxièmement d'un crucifix en bois, également en relief, auquel pendait le Christ sous les traits d'un jeune homme ; Maure avait l'impression de l'entendre gémir. Troisièmement, d'une *majesté* royale, sans doute peinte sur le mur de l'abside, du Seigneur assis sur son trône : Maure vit le Seigneur lui tendre la baguette qu'il tenait à la main. Ce témoignage permet de dater du milieu du 9^e siècle déjà les nouvelles images et les nouvelles attitudes à l'égard des images qui deviendront la règle autour de l'an mil.

25. Sur le contexte de cette deuxième période, voir A. BOUREAU, « Les théologiens carolingiens devant les images religieuses. La conjoncture de 825 », dans *Nicée II, 787-1987, op. cit.*, pp. 247-262.

26. Voir la recherche suggestive d'H. KESSLER, notamment : « "Pictures Fertile with Truth" : How Christians Managed to Make Images of God without violating the Second Commandment », *The Journal of the Walters Art Gallery*, 49/50, 1991-1992, pp. 53-65. *Id.*, « An Apostle in Armor and the Mission of Caroline Art », *Arte Medievale*, Série 2, vol. 4, 1989, pp. 17-41. « "Facies Bibliothecae revelata". Carolingian Art as Spiritual Seeing », dans *Testo e Immagine nell' Alto Medioevo, op. cit.*, pp. 533-593.

27. A. CASTES, « La dévotion privée et l'art à l'époque carolingienne : le cas de sainte Maure de Troyes », *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXXIII, 1990, pp. 4-18. J.-C. SCHMITT, « Rituels de l'image... », *op. cit.*, pp. 435-441.

Le culte des images (10^e-13^e siècle)

Les années 950-1050 voient en effet un renversement complet de tendance, marqué par la promotion d'images cultuelles tridimensionnelles autonomes. Ce sont l'*imago crucifixi*, qui se substitue au *signum crucis*, et la *majestas*, la statue-reliquaire de la Vierge à l'Enfant, ou parfois d'un saint ou d'une sainte. Ces nouvelles images sont généralement un but de pèlerinage.

Le crucifix de l'archevêque Gero de Cologne (vers 970-976) est une grande sculpture en bois de 1,87 m de haut sur 1,65 m de large, comportant à l'arrière de la tête une niche destinée à accueillir des reliques (fig. 3)²⁸. Il ne fut peut-être pas le premier crucifix de ce genre à avoir été réalisé, mais c'est le plus ancien de tous ceux qui ont été conservés et qui présentent le Christ mort sur la croix, et non le Christ victorieux vivant dans l'éternité. Un contemporain, Thietmar de Merseburg, en a décrit la fondation par l'archevêque Gero, et, aussitôt après, le premier miracle. Jusqu'au 14^e siècle, le « Gerokreuz » s'illustre par ses pouvoirs surnaturels. Ses nombreuses répliques, tel le crucifix réalisé peu après pour les nonnes de Ringelheim, prouvent aussi sa réputation. Simultanément se multiplient d'autres crucifix en trois dimensions, de taille plus réduite, le plus souvent en métal, déposés sur les autels ou emmenés en procession, comme par exemple le crucifix en argent réalisé en 1007-1008 par l'évêque Bernward de Hildesheim pour y loger les reliques de la sainte croix et des martyrs Étienne, Denis et Laurent²⁹. Ici aussi, le Christ est représenté mort. Au contraire, le crucifix en ivoire de San Isidoro de León, réalisé peu avant 1063 pour le roi de Castille Ferdinand 1^{er} et son épouse Sancha, est figuré vivant³⁰. Bien plus nombreux que les crucifix encore conservés, les textes attestent les usages liturgiques, les miracles et les visions concernant ces objets.

La diffusion des statues-reliquaires et de leur culte est contemporaine. C'est par le long récit du rêve de l'abbé Robert de Mozat, composé par le diacre Arnaud vers 984 et accompagné dans l'unique manuscrit contemporain d'un remarquable dessin (fig. 4), que nous connaissons la *majestas* de la Vierge à l'Enfant réalisée pour sa nouvelle cathédrale par l'évêque de Clermont, Étienne II († 984). Elle survécut jusqu'à la Révolution française. Contenant des reliques de la Vierge, elle était placée sur une colonne derrière l'autel de l'abside centrale, décrite dans le rêve comme le saint des saints d'une nouvelle Jérusalem céleste inspirée de l'Apocalypse. Suivant le

28. R. HAUSHERR, *Der Tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Diss. Universität Bonn, Bonn, 1963. E. HÜRKEY, *Das Bild des Gekreuzigten im Mittelalter. Untersuchungen zur Gruppierung, Entwicklung und Verbreitung anhand der Gewandmotive*, Worms, Werner'sche Verlag, 1983. M.-T. SEPIERE, *L'image d'un Dieu souffrant. Aux origines du crucifix*, Paris, Cerf, 1994.

29. Nombreux exemples de ces crucifix dans A. LEGNER éd., « *Ornamenta Ecclesiae* ». *Kunst und Künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen Museums in der Josef-Haubrich Kunsthalle*, Cologne, 1985, t. I, fig. B1, p. 149 « Älteres Mathildenkreuz » ; B2, p. 157 « Herimannkreuz », et *passim*.

30. C. T. LITTLE, E. PARKER, *Il Re dei Confessori. Dalla croce dei Cloisters alle croci italiane*, Milan, Olivetti, 1984, p. 28 et fig. 22 et 23. L'intérêt de cette étude est de comparer entre eux les rares crucifix d'ivoire conservés de cette époque.

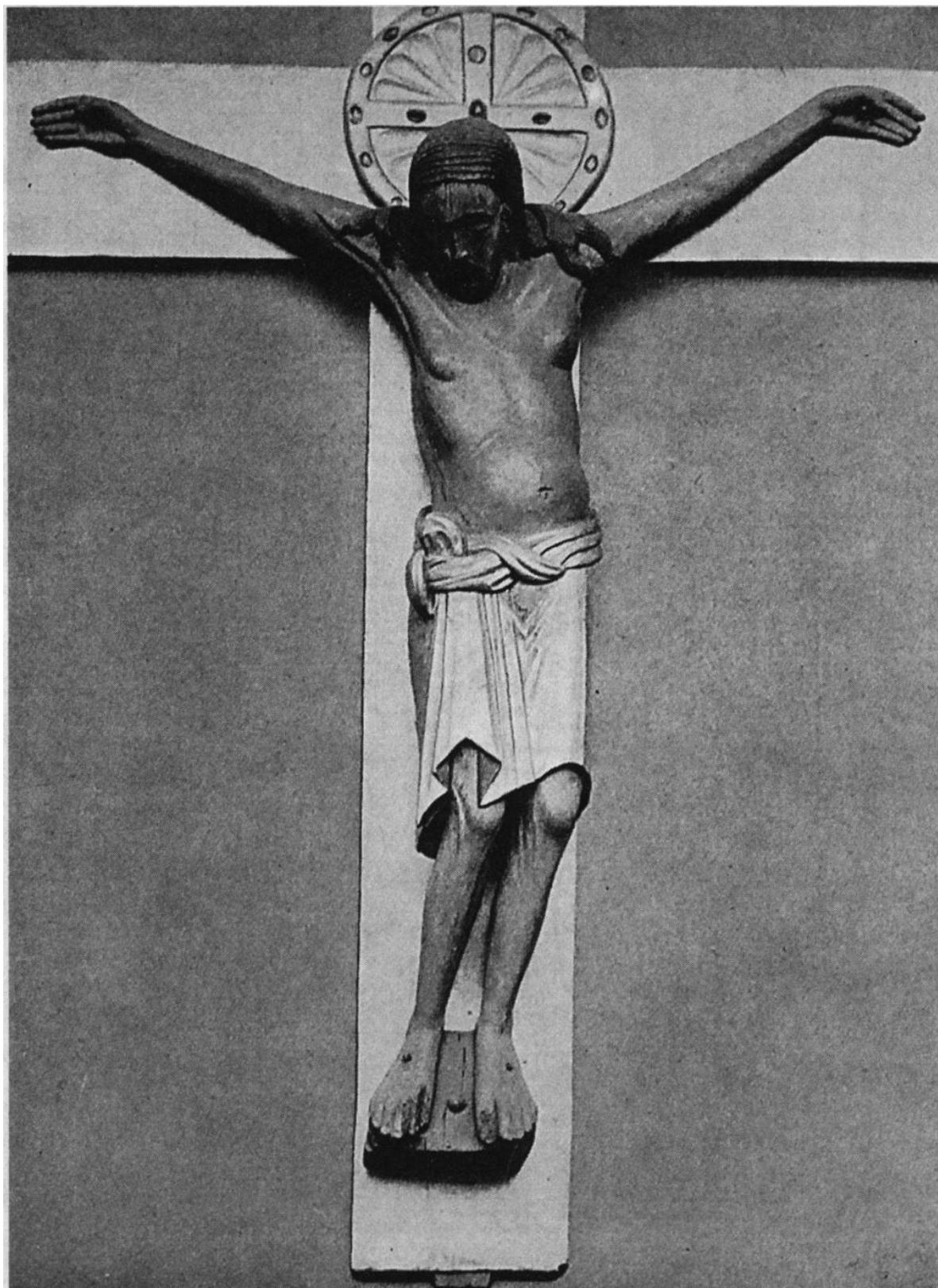


FIG. 3. — Le crucifix de Gero, archevêque de Cologne, vers 970-976.



FIG. 4. — La *majestas* de la Vierge à l'Enfant de Clermont et le rêve de l'abbé Robert de Mozat. Clermont-Ferrand, ms. 145, f. 130v. Relation par le diacre Arnaud de la vision de l'abbé Robert de Mozat, vers 984.

rêve de l'abbé Robert, elle ne fut pas achevée par l'orfèvre Alleaume et son frère Adam, mais plutôt par la Vierge elle-même, qui au moyen d'un essaim d'abeilles virginales repoussa les mouches diaboliques qui voulaient empêcher les orfèvres de finir leur œuvre³¹.

A ce récit de la fabrication et de la fondation d'une image acheiropoiète — non faite de main d'homme —, fait suite logiquement quelques années plus tard le *Liber miraculorum sancte Fidis*, dans lequel Bernard d'Angers décrit les usages rituels et la puissance miraculeuse de la célèbre *majestas* de Conques³². Appartenant à la même région, les deux textes peuvent être mis logiquement bout-à-bout. La conscience de la nouveauté des statues-reliquaires et de leur culte est sensible dans les deux cas : il faut, en recourant au surnaturel, rendre légitime des objets qui, dans leur apparence matérielle et dans leurs usages, rappellent trop les *simulacra*, les idoles païennes. Les miracles qui se produisent devant la *majestas* de sainte Foy et les apparitions de la sainte dans les rêves des pèlerins confirment la légitimité des nouvelles images. Sainte Foy n'apparaît pas normalement sous les traits hiératiques de son *effigies*, qui contient pourtant une relique de sa tête, mais comme la jeune fille enjouée qu'elle était à l'heure de son martyre et qu'elle reste pour l'éternité au paradis. Une relation active s'établit entre toutes les formes de présence de la sainte : la *legenda*, récitée et chantée, exalte son martyre ; la relique, miraculeusement dérobée aux moines d'Agen, est le gage de la présence physique de la sainte ; l'effigie en or, avec ses yeux de verre qui brillent dans la pénombre du sanctuaire, établit une sorte de dialogue muet avec les pèlerins ; l'image onirique de la sainte, éternellement jeune et vivante, s'adresse à eux dans leur sommeil pour leur réclamer des dons, les menace physiquement s'ils lui résistent ou plonge le doigt dans les yeux charnels des aveugles endormis pour leur rendre la vue³³.

Aux 11^e et 12^e siècles, les statues-reliquaires, le plus souvent en bois, parfois recouvert de métal précieux, des saints et surtout de la Vierge à l'Enfant, se multiplient dans l'ensemble de la chrétienté latine. Elles sont le but de pèlerinages et elles ont la réputation de faire des miracles. Elles manifestent entre autres leur *virtus* lors des nombreux incendies d'églises. Vers 1161-1165, seule la majesté de la Vierge de Vézelay survécut à l'incendie de son église. Comme elle avait été noircie par les flammes, les moines eurent la surprise en la nettoyant de découvrir derrière les épaules une petite niche

31. D. IOGNAT-PRAT « "La Vierge en Majesté" du manuscrit 145 de la Bibliothèque municipale de Clermont-Ferrand », dans *L'Europe et la Bible*, Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale et interuniversitaire, 1992, pp. 87-108. Plus généralement, I. H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

32. A. BOUILLET, *Liber miraculorum Sanctae Fidis*, Paris, 1897, que ne remplacent pas l'édition fac-similé fort précieuse du manuscrit de Sélestat et sa traduction française : *Livre des Miracles de sainte Foy, 1094-1994*, Sélestat, Les Amis de la Bibliothèque humaniste de Sélestat, 1994, 2 vols.

33. J. WIRTH, *L'image médiévale*, op. cit., pp. 171-194. Point de vue différent chez A. RIEMENSNYDER, « Un problème de cultures ou de culture ? La statue-reliquaire et les *joca* de sainte Foy de Conques dans le *Liber miraculorum* de Bernard d'Angers », *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXXIII, 1990, pp. 361-379.

IMAGES MÉDIÉVALES

renfermant des reliques³⁴. Autrement dit, les reliques n'étaient plus à cette date nécessaires à la vénération de l'image en tant que telle et à la reconnaissance de son pouvoir miraculeux : l'image seule semblait digne d'« adoration ».

Il n'y a pas une explication unique du développement des statues-reliquaires. On a invoqué avec raison le rôle joué antérieurement par le culte des reliques dès le Haut Moyen Âge. Les statues reliquaires ont bénéficié de ce culte et l'ont prolongé sans le remettre en cause. Mais cette explication ne suffit pas, car il faut rendre compte du changement qualitatif que représente le déplacement des formes cultuelles et dévotionnelles vers un nouvel objet tenu peu de temps auparavant encore en grande suspicion. Les structures sociales et politiques du premier âge féodal ne peuvent être négligées. Comme elle incarnait visiblement la personne même de la sainte ou du saint, la *majestas* permettait à l'église locale qui la possédait d'opposer à la violence matérielle de l'aristocratie guerrière un contre-pouvoir symbolique. Les majestés étaient contemporaines et complémentaires du mouvement de la Paix de Dieu par lequel l'Église, souvent dans les mêmes régions, tentait de brider la violence sociale et de s'en protéger. Jusque dans leur fonctionnement rituel, elles expriment la nature segmentaire de la société du 11^e siècle³⁵. On le voit bien dans le *Liber miraculorum* de Conques, lorsque Bernard d'Angers décrit le synode de Rodez de 1031 qui vit se rassembler devant cette ville épiscopale toutes les majestés de la région. Contre la violence des chevaliers que dénonçait le synode, elles se rangeaient elles-mêmes en ordre de bataille (*acies*). Mais elles n'en restaient pas moins rivales entre elles, chacune abritée sous une tente militaire séparée (*in tentoriis et papilionibus*) que les pèlerins visitaient l'une après l'autre jusqu'à trouver auprès de la majesté en or de sainte Foy la guérison attendue³⁶.

L'évolution des structures sociales et politiques de l'Occident soutint la « révolution des images » des 10^e et 11^e siècles. À cette époque, le culte des crucifix et des statues-reliquaires n'avait pas besoin d'autres justifications que celles que donnaient les récits de miracle et les rêves. Les justifications théologiques ne sont venues qu'après, pour l'essentiel au 12^e siècle, alors que les *Libri carolini* étaient depuis longtemps oubliés.

Dans les justifications théoriques qui se multiplient au 12^e siècle, on peut distinguer deux courants d'importance inégale.

Le premier consiste dans le renouveau de la théologie mystique, dans la tradition néo-platonicienne du Pseudo-Denys que Jean Scot Erigène avait introduit à Saint-Denis au milieu du 9^e siècle. Mais ce courant ne commença à porter ses fruits que dans la « mystique spéculative » de la première moitié du 12^e siècle, à Saint-Victor près de Paris, et à Saint-Denis, encore qu'il ne faille pas exagérer son influence sur les écrits de l'abbé Suger. Du moins celui-ci en retrouve-t-il l'inspiration et certaines formules pour justifier, non

34. HUGUES DE POITIERS, *Histoire du monastère de Vézelay*, MIGNE, *PL*, 194, col. 1659-61, cité par I. H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom*, *op. cit.*, pp. 32-34.

35. J'emprunte volontairement la notion de société segmentaire à l'anthropologie sociale d'E. E. EVANS-PRITCHARD, *Les Nuer. Description des modes de vie et des institutions politiques d'un peuple nilote* (1^{re} édition anglaise, 1937), trad. fr. Paris, Gallimard, 1968, sans prétendre naturellement assimiler deux sociétés par ailleurs si différentes.

36. A. BOUILLET, *op. cit.*, pp. 71-73 (Lib. I, cap. 28).

les images au sens précis du terme, mais bien plutôt la réalisation de son programme de reconstruction, d'ornementation et d'enrichissement de l'abbaye royale. Les mosaïques resplendissantes, les vitraux colorés qui filtrent la lumière, les gemmes et l'or qui semblent refléter le rayonnement de la toute-puissance divine, doivent favoriser le mouvement inverse d'élévation de l'esprit jusqu'à la contemplation des mystères invisibles de Dieu. Voilà qui s'apparente à la théologie byzantine de l'icône, à cela près que Suger ne parle pas d'images sacrées particulières, mais des *ornamenta* de l'Église³⁷.

La doctrine commune des images qui s'est diffusée dans toute l'Église latine à partir du 11^e siècle est bien différente. Elle s'inscrit dans la tradition grégorienne, qu'elle fait évoluer en fonction des données nouvelles. Les clercs donnent un nom à cette justification : ils entendent établir la *ratio* des images. Cette rationalisation définit moins une théologie qu'une discipline sociale des images et de leurs usages, dans une société de plus en plus marquée par les divisions et les polémiques entre clercs et laïcs, entre réguliers et séculiers, entre clunisiens et cisterciens. Comme déjà en 600 pour Grégoire le Grand face à Serenus de Marseille, en 794 pour les *Libri carolini* face aux Grecs iconodoules, à la génération suivante pour Jonas d'Orléans face à l'évêque iconoclaste Claude de Turin, c'est la polémique qui fait avancer la théorie³⁸. Cela est vrai de saint Bernard face aux moines clunisiens, et pareillement des clercs et des moines face aux deux adversaires principaux des images, les hérétiques et les juifs³⁹.

La fameuse *Apologie à Guillaume de Saint-Thierry* de Bernard de Clairvaux n'exprime pas une condamnation de principe de toutes les images. Le cistercien reproche au contraire aux clercs séculiers de ne pas assez respecter les images de leurs églises, quand ils foulent aux pieds celles qui décorent les pavements⁴⁰. Saint Bernard est sensible à la dignité des images et en tout cas à leur fascination, comme le montre sa célèbre description des monstres sculptés dans les cloîtres clunisiens. Mais pour ce qui concerne l'usage des images, il entend élever une barrière intangible entre le monde intérieur du cloître, lieu symbolique de l'esprit où la contemplation des choses maté-

37. E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique*, précédé de *L'abbé Suger de Saint-Denis*, trad. et postface de Pierre Bourdieu, Paris, Minuit, 1967, p. 37 ss, pour la question de Denys l'Aréopagite (la première édition anglaise date de 1946). Pour une réévaluation, H. KESSLER, « The Function of *Vitrum Vestitum* and the Use of *Materia Saphirorum* in Suger's St. Denis », dans J. BASCHET, J.-C. SCHMITT édés, *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, pp. 77-87 (sous presse).

38. Le rôle de la polémique comme facteur du développement de la pensée et en particulier des conceptions de l'image à l'époque carolingienne, a été également souligné par K. FLASCH, *Einführung in die Philosophie des Mittelalters*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, pp. 18-23. Je sais gré à M. Matthias Grässlin de m'avoir indiqué cette référence.

39. J.-C. SCHMITT, « La question des images dans les débats entre juifs et chrétiens au XII^e siècle », dans *Spannungen und Widersprüche. Gedenkschrift für Frantisek Graus*, Sigmaringen, J. Thorbecke, 1992, pp. 245-254. Pour l'expression iconographique de ces tensions, M. CAMILLE, *The Gothic Idol. Ideology and Image Making in Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

40. BERNARD DE CLAIRVAUX, *Apologia ad Guillelmum abbatem*, XII, dans *Opera*, vol. III, J. LECLERCQ, H. M. ROCHAIS édés, Rome, 1963, pp. 104-107 : « *alia causa est episcoporum, alia monachorum...* ».

IMAGES MÉDIÉVALES

rielles n'a pas de place, et le monde extérieur du siècle, lieu symbolique de la chair, où la vision corporelle des images est licite, voire bénéfique.

La contestation des images par les hérétiques fut bien plus radicale. Elle s'inscrit pour eux dans le refus de toute forme de médiation instituée par l'Église entre les croyants et Dieu. Les hérétiques, depuis Leutard de Vertus en l'an mil, s'en prennent au rôle du clergé, au sacerdoce, aux sacrements, aux croix, aux reliques et aux images. En 1025, l'évêque Gérard de Cambrai prêche contre les hérétiques d'Arras. Face à la menace qu'ils font peser sur l'ordre social et idéologique, il se montre l'un des premiers théoriciens du schéma idéal des trois ordres de la société chrétienne⁴¹, tout en explicitant par ailleurs les *rationes* de la croix, du crucifix et des images⁴². Les deux aspects de son sermon ne sont en rien séparables : s'en prendre aux images, c'est, désormais, s'en prendre à l'ordre social et au pouvoir des clercs. La croix est le *signum* du Christ qu'on adore à travers elle ; les images de la Vierge et des saints, suivant Grégoire le Grand, permettent aux *illitterati* de se remémorer l'histoire sainte et elles induisent à la vertu, mais elles ont une autre fonction encore : elles « excitent l'esprit intérieur de l'homme ». Enfin l'*imago crucifixi* permet une véritable assimilation au Christ souffrant puisqu'elle vient par l'intermédiaire du regard « s'inscrire sur la membrane du cœur ». On voit donc très précisément comment la tradition grégorienne, sans être abandonnée, est au début du 11^e siècle infléchie et adaptée aux nouvelles images, pour promouvoir avec elles une relation personnelle plus intense et affective, tout en consolidant par leur moyen les hiérarchies de la société chrétienne.

Dès le 9^e siècle, avec Agobard, la question des images était présente dans la polémique anti-juive. Elle y devient importante entre les dernières années du 11^e siècle et les premières décennies du 12^e siècle, dans les traités de Gilbert Crispin en Angleterre, puis de Guibert de Nogent en France et surtout de Rupert de Deutz en Allemagne. Ces traités évoquent dans certains cas des débats qui ont effectivement eu lieu. Mais la mise en scène du *Judaeus* dans ces dialogues peut aussi n'avoir été qu'une fiction commode. Elle permettait de rappeler l'interdit vétéro-testamentaire des images pour montrer aussitôt après comment l'incarnation du Christ l'avait rendu caduc. Le cas de Rupert de Deutz († 1129-1130) est exemplaire, puisqu'il fut tout à la fois l'un des principaux interprètes bénédictins de la théologie de l'*imago Dei*, un mystique faisant place dans ses œuvres au récit de ses rêves extatiques, notamment devant le crucifix, et enfin l'inspirateur de la sculpture religieuse de son temps, comme le montre l'étroite parenté entre son exégèse, certains types de sculptures de l'époque et le traité *De diversis artibus* du prêtre Theophilus. Dans le débat entre juifs et chrétiens à propos des images, il intervient à la fois en tant qu'auteur d'un *Dialogus inter christianum et judaeum* et en tant que protagoniste de premier plan dans l'autobiographie de conversion d'*Hermannus quondam Judaeus*. Plus nettement encore que l'évêque Gérard de Cambrai près d'un siècle plus tôt, Rupert distingue la

41. G. DUBY, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978, p. 35 ss.

42. *Gesta episcoporum cameracensium*, XIII et XIV, MIGNE, *PL*, 142, col. 1306-1307 et C. L. C. BETHMANN éd., *MGH*, SS, VII, Hanovre, 1846 (rééd. 1968), p. 393 ss.

ratio generalis des images des saints, qui permet aux illettrés, selon les termes de Grégoire le Grand, de se remémorer (*recordatio*) l'histoire sainte, et la contemplation mystique de l'*imago crucifixi*, qui seule permet le *transitus* vers les vérités cachées, l'*adoptio* quasi sacramentelle du dévot par le Christ, son assimilation à Lui, comme Rupert lui-même en fit l'expérience dans ses propres extases⁴³. Au siècle suivant, les scolastiques, dont Thomas d'Aquin, reprendront cette distinction, renforcée encore par les arguments, désormais bien connus, de la théologie byzantine.

Au 13^e siècle, sur tous les plans — iconographie, liturgie, théologie, droit canon —, la culture chrétienne des images est définitivement établie en Occident. Son importance est bien reconnue par le liturgiste Guillaume Durand, évêque de Mende, qui, à l'inverse de ses prédécesseurs, donne aux « images, tentures et ornements de l'église » la première place dans son célèbre *Rationale divinorum officiorum*. S'il accorde un tel privilège aux images, c'est, dit-il, « qu'elles émeuvent plus que les mots. Et c'est pourquoi, dans l'Église, nous honorons les images et les peintures plus que les livres »⁴⁴. Guillaume Durand ne parle pas pour sa seule église, mais pour l'Église universelle. Très caractéristique du 13^e siècle me semble en effet l'adéquation des images cultuelles aux nouvelles ambitions universelles de l'Église. Sur ce point, la rupture est nette par rapport aux cultes locaux des crucifix et des majestés de l'an mil. Prenons-en trois exemples.

Vers 1200 apparaît en pleine lumière le culte du Volto Santo de Lucques, en Italie, où il est attesté depuis la fin du 11^e siècle⁴⁵. Il s'agit d'un grand crucifix de bois, caractérisé par ses yeux ouverts et son long vêtement, le *colubium*, comme on peut le voir aujourd'hui encore dans la cathédrale de cette ville. Avérée depuis le 12^e siècle, sa légende d'origine le présente comme une image achéiropoiète, partiellement sculptée par Nicodème, qui fut témoin de la Passion du Christ, et achevée, pour ce qui est du visage divin, par un ange (fig. 5). La légende veut que plus tard, à la suite de nouveaux rêves, ce crucifix merveilleux ait été transporté miraculeusement d'Orient en Occident, jusqu'à la ville de Lucques. A partir du 13^e siècle, il est l'emblème de la cité ; les miracles dont il est crédité et la *Luminaria* annuelle du 13/14 septembre (fête de l'Exaltation de la croix), en font le centre de la « religion civique » de Lucques. Les marchands lucquois ont diffusé son image et son

43. M. L. ARDUINI, *Ruperto di Deutz e la controversia tra Cristiani ed Ebrei nel secolo XII, con testo critico dell' Anulus seu Dialogus inter Christianum et Iudeum*, sous la direction de R. HAACKE, o.s.b., Rome, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Studi Storici 119/121, 1979. D. E. TIMMER, « Biblical Exegesis and the Jewish-Christian Controversy in the Early Twelfth Century », *Church History*, 58, 1989, 3, pp. 309-321. A. SAPIR ABULAFIA, « The Ideology of Reform and Changing Ideas Concerning the Jews in the Works of Rupert of Deutz and Hermannus Quondam Iudeus », *Jewish History*, 7, 1, 1993, pp. 43-63. J. VAN ENGEN, « Theophilus Presbyter and Rupert of Deutz : The Manual of Arts and Benedictine Theology in the Early Twelfth Century », *Viator*, 11, 1980, pp. 147-163. *Id.*, *Rupert of Deutz*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 1983. Je me propose de publier prochainement un livre sur Hermann le Juif, son rêve et sa conversion à l'image.

44. GUILLAUME DURAND, *Rationale divinorum officiorum*, I, 3, Naples, 1859, pp. 22-27.

45. J.-C. SCHMITT, « Cendrillon crucifiée. A propos du Volto Santo de Lucques », dans *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Age*, XXV^e Congrès de la Société des Historiens médiévistes de l'Enseignement supérieur public (Orléans, juin 1994), Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, pp. 241-270.

Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 5. — Le Volto Santo de Lucques : la fabrication angélique d'une image achéiropoïète. Mâcon, BM, ms. 3, fol. 225v, *Légende dorée* en français, xv^e siècle.

culte jusqu'à Londres, Bruges, Paris, où ils fondent des confréries du Volto Santo. Soutenue par ce réseau à la fois commercial et religieux, la réputation du crucifix devient vite universelle et elle vaut au Volto Santo d'être comparé, dès le début du 13^e siècle, aux plus fameuses images achéiropoïètes de la chrétienté.

La plus célèbre d'entre elles est la Véronique ou *Vera Icona* que le pape possède dans sa basilique Saint-Pierre du Vatican⁴⁶. Sa présence y est attestée dès le 12^e siècle, mais son culte ne prend de l'essor qu'à partir de 1216, avec la caution du pape Innocent III et à la suite d'un miracle retentissant. Au départ, la Véronique passait pour une relique par contact du Christ,

46. H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1981. G. WOLF, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, VCH, 1990.

apportée à Rome par sa détentrice éponyme. Mais une fois copiée, elle fit fonction d'icône, dont les versions innombrables, depuis les tableaux peints jusqu'aux gravures sur bois de la fin du Moyen Age, étaient censées posséder la force miraculeuse de l'original, démultiplié à l'infini suivant l'exemple des hosties consacrées. Ainsi la Véronique, le *paladium* de la monarchie pontificale dont le Vatican allait de plus en plus devenir le centre du pouvoir, put-elle envahir tout l'espace de la chrétienté latine.

Le troisième cas montre un mouvement inverse de concentration et non de diffusion, mais sa prétention à l'universalité est comparable. Vers 1270, le roi Alphonse X le Sage de Castille entreprit de compiler lui-même en l'honneur de la Vierge Marie, trois cents miracles mariaux environ, mis en musique et richement enluminés sous sa direction : les *Cantigas de Santa Maria*⁴⁷. L'offrande faite par le roi à la Vierge de ce riche manuscrit avait pour lui une valeur eschatologique, puisqu'il désirait emporter son œuvre dans sa tombe. Les récits proviennent de toute la chrétienté : certains concernent des sanctuaires locaux, que le roi connaissait personnellement ; d'autres sont connus par différents recueils de miracles mariaux, tels les *Miracles de la Vierge* en français de Gautier de Coinci. Certains proviennent même de la tradition byzantine. Le roi capte ainsi à son profit les honneurs rendus à la Vierge par la chrétienté tout entière. Chaque récit bénéficie d'une illustration narrative qui se déploie sur six vignettes successives. C'est le cas par exemple de l'histoire du jeune homme dévot de la Vierge qui, durant un jeu de balles, avait passé son anneau au doigt de la statue et ne put plus le retirer. La Vierge rendit l'anneau contre la promesse que le jeune homme lui resterait toujours fidèle. Mais peu après, le jeune homme, oublieux de sa promesse, célèbre son mariage et dans la nuit la Vierge s'interpose entre les époux pour les empêcher de consommer leur union. Le jeune homme se rappelle alors son engagement et devient ermite⁴⁸. L'une des *Cantigas* d'origine orientale concerne l'image achéiropoiète de Gethsémanie, dont Alphonse le Sage précise qu'elle n'était « ni peinte, ni taillée », mais qu'elle apparut miraculeusement sur deux pierres. Le roi est lui-même présent dans l'image (fig. 6)⁴⁹. Il invite son peuple à admirer le miracle. La vignette suivante montre les deux pierres dressées, encadrant un vide qui dénote l'abîme du mystère divin. Puis le Christ lui-même vient toucher les pierres et voir la silhouette de sa Mère portant l'Enfant dans ses bras. La Vierge est ensuite adorée par tous les animaux de la Création. La dernière vignette montre l'Annonciation. Cette série d'images ne se soumet que partiellement à un ordre narratif. En fait, elle obéit simultanément à un ordre logique qui, suivant un axe vertical, met en relation l'apparition miraculeuse

47. Escorial, cod. T. I. 6, f. 65r. Sur ce manuscrit et son contexte social et politique, voir : P. K. KLEIN, « Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons des Weisen von Kastilien und León (1252-1284) : die Illustration der "Cantigas" », dans K. CLAUSBERG, D. KIMPEL, H.-J. KUNST, R. SUCKALE éds, *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Giessen, Anabas-Verlag, 1981, pp. 169-212.

48. Escorial, cod. T.I.6., f. 61v : « XLII. Esta e como o crerizon meten o anel eno dedo da omagen de Santa Maria et a omagen en colleu o dedo coel ».

49. Escorial, cod. T.I.6., f. 44r : « XXIX. Esta e como Santa Maria fez parecer nas pedras omagees a ssa semellança. na santa Gethsemani foron achadas figuras da Madre de Deus, assi que non foron de pinturas ne talladas ».

IMAGES MÉDIÉVALES

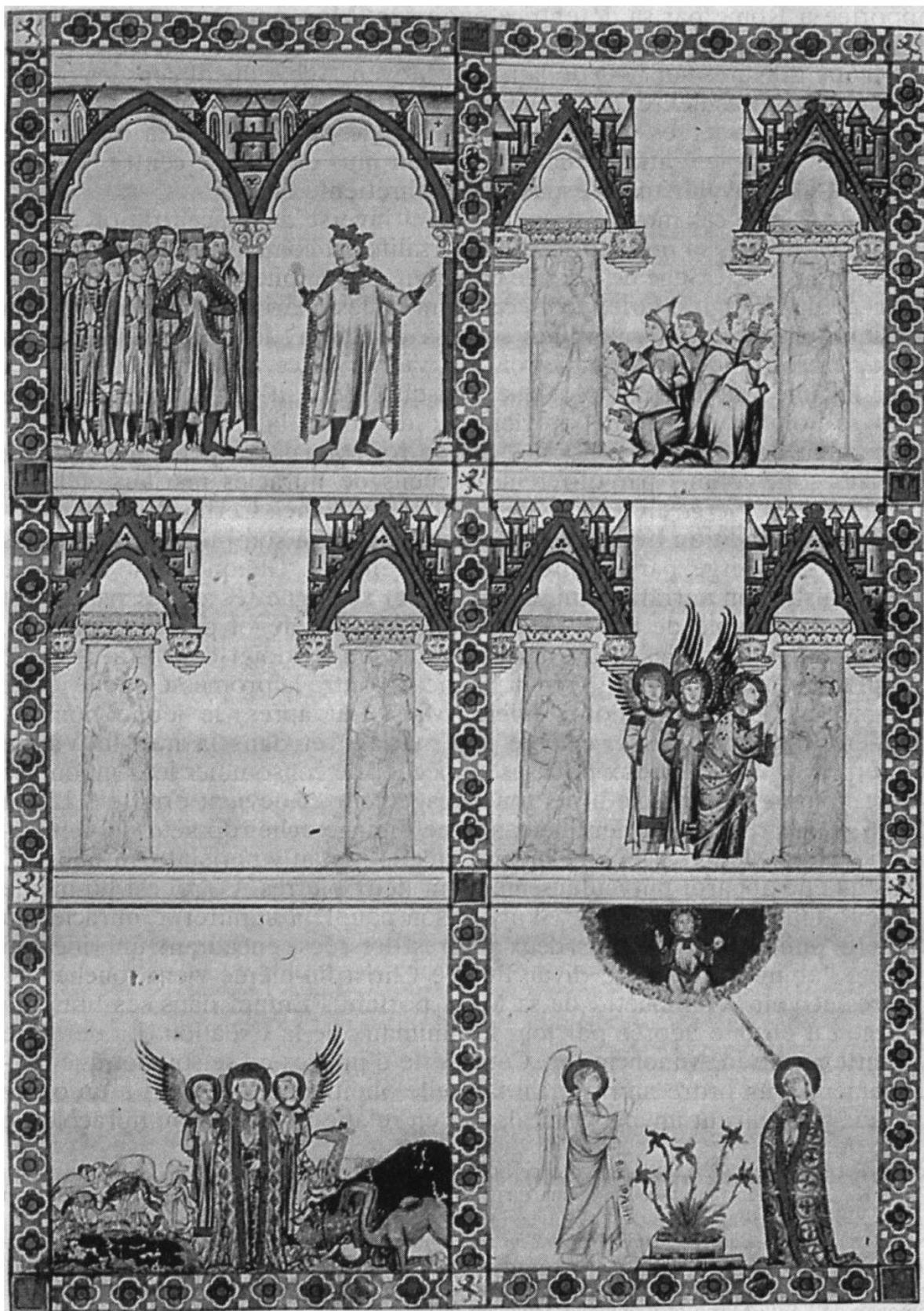


FIG. 6. — La double image achéiropoïète de la Vierge à l'Enfant de Gethsémani. Escorial, ms. T. I. 1., f. 44. Alphonse X le Sage, *Cantigas de Santa Maria*, vers 1280.

dans la pierre vierge et le mystère de l'Incarnation. L'image achéiropoiète mime l'Incarnation du Fils de Dieu, principe légitimant de toutes les images chrétiennes. Dans la simultanéité paradigmatique de l'image s'exprime ainsi ce que la théologie ne peut dire que dans le déroulement syntagmatique du discours

Cette trop rapide incursion dans le monde des *Cantigas* confirme ce qui a été montré à propos du Volto Santo et de la Véronique : à la société segmentaire et locale du 11^e siècle s'est substituée en deux siècles une société ouverte, constituée de réseaux, où chaque intérêt particulier — urbain, monarchique, pontifical — interfère nécessairement avec tous les autres à l'échelle de la chrétienté tout entière. Si un des enjeux des images est de favoriser le fonctionnement global de la société et de son idéologie, on peut dire que ce but est atteint au 13^e siècle. Mais de cet accomplissement était inséparable la réalisation symétrique de l'autre enjeu des images : celles-ci servaient non seulement à la construction de la société chrétienne dans sa totalité idéologique, mais à la construction du sujet chrétien, dans l'expérience subjective de son rapport singulier, onirique et mystique, à l'invisible.

L'amour des images (13^e-15^e siècle)

Dès Grégoire le Grand et plus nettement pour sainte Maure de Troyes deux siècles et demi plus tard, un rapport affectif et subjectif aux images religieuses, le *desiderium* amoureux de les voir, se profile derrière leurs usages publics, didactiques puis culturels. A partir du 12^e siècle, la relation personnelle à l'image rencontre les nouvelles formes de dévotion et de contemplation qui se développent dans les monastères bénédictins puis cisterciens, puis dans la mouvance des ordres mendiants, aux franges du monde laïque, chez les hommes et chez les femmes. On peut distinguer deux modalités de cette rencontre, selon que l'extase mystique s'exprime en des images visionnaires qui donnent parfois lieu à une représentation iconographique, ce qui est le cas dès le 12^e siècle, ou selon que l'image, avant tout l'image du crucifix, est le moyen et même l'objet de l'extase visionnaire, ce qui devient la règle au 13^e siècle.

Le 12^e siècle est encore marqué par une certaine réserve dans l'expression de la relation mystique à l'image. Entre 1111 et sa mort en 1129, Rupert de Deutz évoque dans ses écrits théologiques et son commentaire du *Cantique des cantiques* une quinzaine de rêves et de visions personnels. Une seule fois, il précise que son extase s'est produite alors qu'il était en oraison devant l'autel et qu'il ne pouvait atteindre ni étreindre le crucifix comme il le désirait, parce que celui-ci était trop élevé. C'est au contraire dans le rêve qu'il peut à plusieurs reprises combler cette distance, notamment quand il voit le Christ l'embrasser et lui donner sur la bouche un délicieux baiser⁵⁰. La nonne Elisabeth de Schönau a également raconté ses nombreuses extases, entre 1152 et sa mort en 1165, mais pas une seule ne s'est produite

50. R. HAACKE, « Die mystischen Visionen Ruperts von Deutz », dans *Sapientiae Doctrina. Mélanges Hildebrand Bascour, o.s.b., Recherches de Théologie ancienne et médiévale*, numéro spécial 1, Louvain, 1980, pp. 68-90.

IMAGES MÉDIÉVALES

devant l'image matérielle de la Vierge ou du crucifix⁵¹. Il en va de même chez sa contemporaine Hildegarde de Bingen. Celle-ci a non seulement relaté elle-même ses visions, mais elle a veillé personnellement à leur mise en images dans les manuscrits du *Liber Scivias* et du *Liber operum divinorum*⁵². Elle y est figurée recevant l'inspiration de l'Esprit, sous la forme de langues de feu, et écoutant la voix de Dieu dans des visions spirituelles qu'elle prend soin de distinguer de la vision corporelle et des illusions oniriques. La miniature de la première vision du *Liber Scivias* montre ce qui se produit simultanément à l'intérieur de l'âme de la visionnaire, conformément au commentaire écrit d'Hildegarde : c'est grâce aux deux vertus intérieures de la Crainte de Dieu (*Timor Dei*) et de la Pauvreté en esprit (*Pauertas spiritus*), que Hildegarde peut entendre la parole supérieure de Dieu. Hildegarde nomme *imagines* les deux figures contrastées de ces vertus spirituelles, l'une couverte d'yeux comme le sont les anges de l'Apocalypse, l'autre aveuglée au contraire par le rayonnement de la lumière divine (fig. 7)⁵³.

Vers 1200 se répand le modèle de la vision extatique devant le crucifix. L'hagiographie joue un rôle essentiel dans sa diffusion. Paradoxalement, ce modèle connaît un premier succès à propos de saint Bernard, en dépit de la réserve exprimée par celui-ci à l'égard des images matérielles. Il n'était plus possible de décrire sa contemplation spirituelle sans mentionner les images. Les premières *Vies* du saint, mort en 1154, n'en disent mot. Mais dès le tournant du siècle, le cistercien Conrad d'Eberbach prétend dans l'*Exordium Magnum* que saint Bernard, alors qu'il priait devant le crucifix, aurait vu le Christ s'en détacher pour le prendre dans ses bras⁵⁴. Toutefois, il faut attendre le milieu du 14^e siècle pour que ce motif de l'*amplexus* se répande dans l'iconographie bernardine⁵⁵.

Il en alla tout autrement pour saint François († 1224), à propos du miracle qui marque le début de sa conversion : dans la petite église ruinée de San Damiano, il aurait entendu le crucifix lui parler et lui ordonner de reconstruire son église. L'épisode est raconté pour la première fois en détail vers 1240-1242 dans la seconde *Legenda* écrite par Thomas de Celano, qui met ce miracle initiatique en relation avec le miracle ultime de la stigmatisation : c'est parce que l'image du Crucifié s'est imprimée dans le cœur de François à San Damiano qu'elle se manifesta à la fin de la vie du saint dans son corps, au moment où il bénéficia, à la veille de sa mort, de la vision du

51. ELISABETH DE SCHÖNAU, *Vita partim ab ipsamet dictata*, MIGNE, PL, 195, col. 119 ss.

52. Sur cet aspect d'Hildegarde, voir notamment B. NEWMAN, *Sister of Wisdom. St. Hildegard's Theology of the Feminine*, Aldershot, Scolar Press, 1987.

53. HILDEGARDE DE BINGEN, *Scivias*, A. FÜHRKÖTTER, A. CARLEVARIS édés, Turnholt, Brepols, 1978 (Corpus Christ., Contin. Medievalis, XLIII), p. 7. Les reproductions proviennent de la copie réalisée avant la dernière guerre mondiale du manuscrit de Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek, ms. 2, « Riesencodex » (ca. 1180-1190), écrit et peint après la mort d'Hildegarde en 1179. Ce manuscrit a disparu durant la guerre.

54. CONRAD D'EBERBACH, *Exordium Magnum Cisterciense*, cap. VI, « De monacho spiritali, qui vidit imaginem crucis sanctum patrem in oratione constitutum amplexantem », B. GRIESSER éd., Rome, 1961, pp. 102-103.

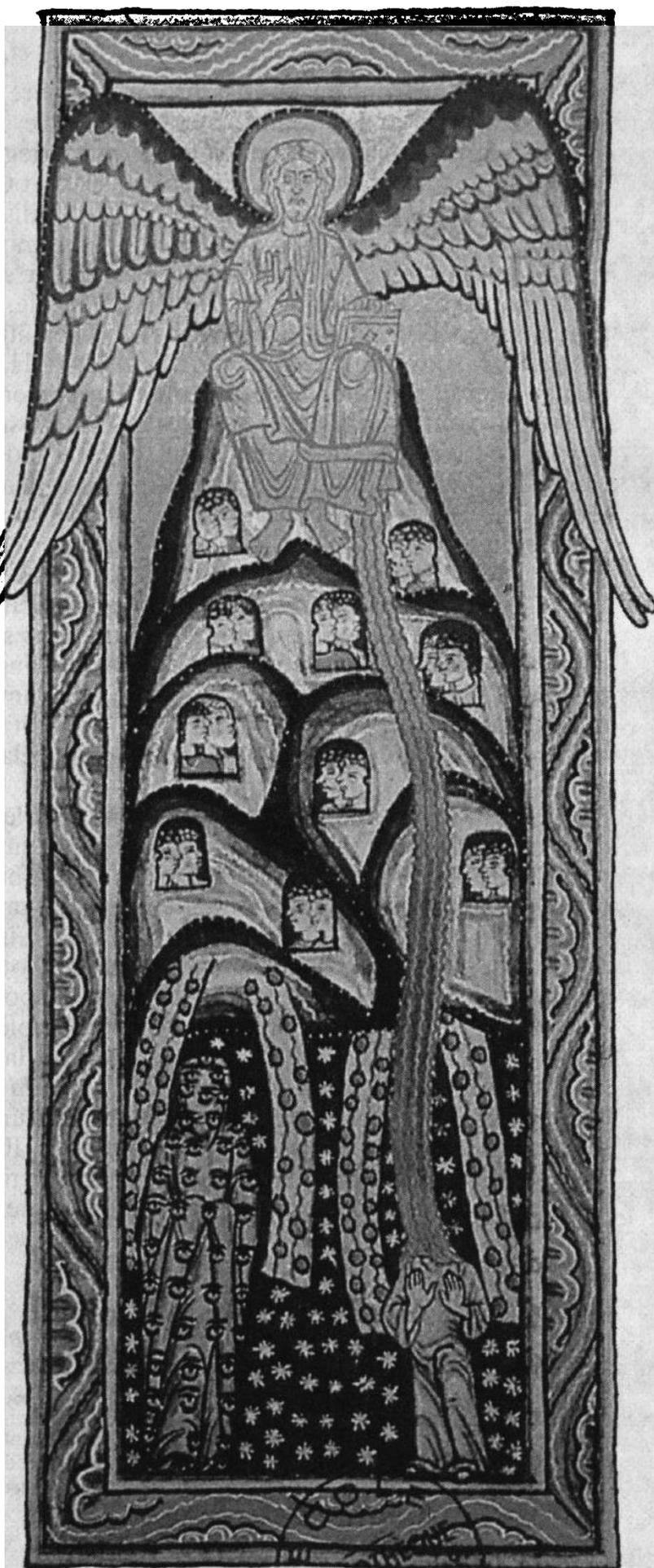
55. *Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Katalog der Ausstellung*, Bonn, 1980, pp. 569-571.

séraphim. Cette mise en relation des deux miracles, qui du début à la fin de la vie spirituelle exaltent l'assimilation de François au Christ souffrant, est explicitement figurée dès les années 1270-1280 sur la Pala de Sienne, puis sur un crucifix siennois et enfin, grâce à Giotto, dans l'église supérieure d'Assise⁵⁶.

Dans le courant du 13^e siècle, l'extase devant le crucifix devient une figure obligée de la mystique et de l'hagiographie, surtout féminine. L'exemple en est donné dès la première moitié du siècle, en Silésie, par la fondatrice du monastère des cisterciennes de Trebnitz, sainte Hedwige de Méranie († 1243). Alors qu'elle priait devant le crucifix, elle aurait vu le Christ détacher sa main droite de la croix

FIG. 7. — Le processus intérieur de la vision divine : *Timor Dei* et *Paupertas spiritus*. Hildegarde de Bingen, *Liber Scivias*, Visio prima, vers 1179.

56. C. FRUGONI, « La giovinezza di Francesco nelle fonti (testi e immagini) », *Studi medievali*, 3a, Série XXV, I, 1984, pp. 115-143. *Id.*, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turin, Einaudi, 1993. K. KRÜGER, *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin, Gebri. Mann Verlag, 1992.



IMAGES MÉDIÉVALES

afin de la bénir tout en lui disant que sa prière serait exaucée. La scène est figurée dans le codex réalisé plus d'un siècle plus tard, en 1353, pour son arrière-petit-fils Ludwig von Liegnitz und Brieg (fig. 8). Les enluminures de ce riche manuscrit illustrent également la dévotion de la princesse pour une statuette de la Vierge à l'Enfant qu'elle utilisait pour bénir et guérir les malades. Elle fut ensevelie avec elle après sa mort et lors de la translation de son corps, la statuette fut conservée à l'instar de ses autres reliques⁵⁷.

A partir de la seconde moitié du 13^e siècle, des témoignages de plus en plus nombreux montrent la diffusion de ces attitudes de dévotion dans les monastères de moniales, spécialement dans la mouvance des ordres mendiants. Même si toutes les nonnes ne bénéficient pas d'extases visionnaires, elles sont soumises à des exercices spirituels susceptibles d'y conduire. Le support de l'image matérielle favorise cette pédagogie contemplative. Parmi toutes les images utilisées à cette fin, les miniatures des manuscrits jouent leur rôle. Dans un légendier à l'usage de moniales dominicaines d'Allemagne du Sud, vers 1270-1275, les nonnes se sont fait représenter et ont fait inscrire leur nom à côté de la vignette initiale de chacune des *Vitae*. Plus d'une fois, la moniale en prière cherche explicitement à s'identifier au saint comme à un modèle qu'elle imite jusque dans son attitude corporelle et ses gestes⁵⁸. L'humilité de la moniale s'exprime dans la différence entre sa petite taille et celle, sensiblement plus grande, du saint. Mais en écho au nom écrit du saint, elle n'en tient pas moins à ce que soit inscrit son propre nom pour affirmer la singularité et l'intensité de sa relation avec celui auquel elle adresse sa prière.

C'est dans un milieu sans doute comparable, mais en France et en français, qu'a été écrit vers 1300 un petit traité sur les trois états de l'âme, la pénitence, la dévotion et la contemplation. La progression d'un état à l'autre est figurée dans la miniature pleine page de l'un des manuscrits : au registre supérieur, la dévote se confesse à un religieux ; puis elle prie à genoux devant un autel que surmonte une image du Couronnement de la Vierge par le Christ. Le registre inférieur la montre d'abord prosternée, tandis que le Christ apparaît pour lui ordonner de contempler les souffrances de sa Passion ; puis elle se redresse tandis qu'apparaît la Trinité⁵⁹.

De la même époque datent les *Rothschild Canticles*, une compilation, accompagnée de plusieurs dizaines de miniatures, de textes patristiques et d'un commentaire du *Cantique des cantiques*. Ils furent réalisés, semble-t-il, à l'intention de moniales de Flandre ou de Rhénanie. On y suit en particulier le cheminement de la *sponsa*, figure allégorique de l'âme contemplative, qui

57. *Der Hedwigs-Codex von 1353. Sammlung Ludwig*, W. BRAUNFELS éd., Berlin, Gebr. Mann, Verlag, 1972, 2 vols.

58. Oxford, Keble College, ms. 49. Cf. *Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg*, Munich, Prestel Verlag, 1987, n° 61 « Lektionar aus Heilig Kreuz (1267-1276) », p. 84.

59. Londres, British Museum, ms. Add. 39843, « La Sainte Abbaye ». Reproduit notamment dans M. CAMILLE, « "Him whom you have ardently desired you may see" : Cistercian Exegesis and the Prefatory Pictures in a French Apocalypse », *Cistercian Studies Series*, 89, Kalamazoo, Mi., 1987, pp. 137-160 et fig. 13.

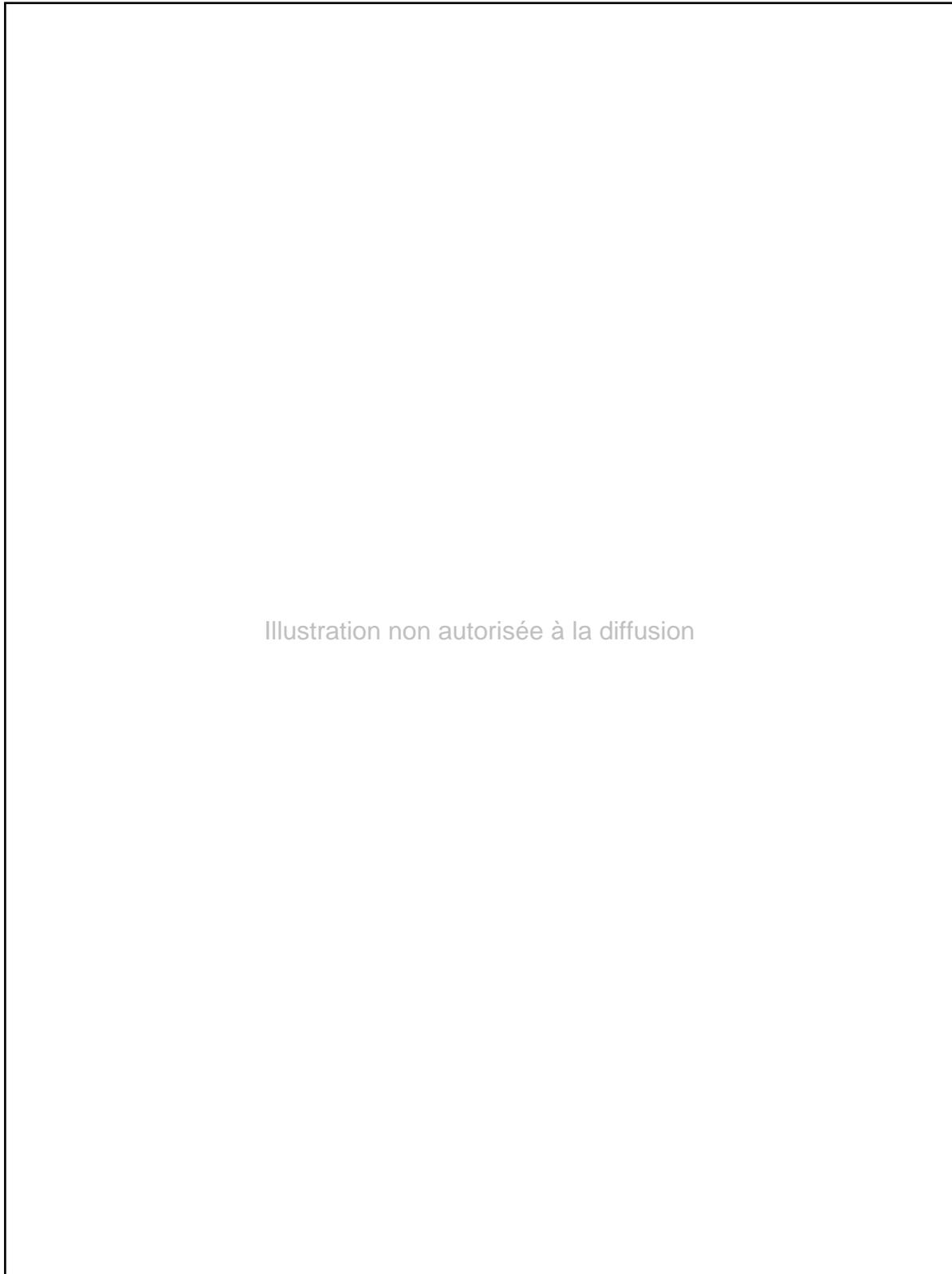


FIG. 8. — Le Crucifié libère son bras pour bénir sainte Hedwige. *Hedwig Codex*, Malibu, Getty Museum, Collection Ludwig, ms. L. xi. 7, f. 24v., XIV^e siècle.

IMAGES MÉDIÉVALES

représente la moniale elle-même, dans sa quête de l'extase mystique et de l'assimilation au Christ. Ayant rouvert d'un coup de lance la plaie du côté que le Seigneur lui désigne du doigt, l'« épouse » se couche ensuite dans son cœur où elle est ravie dans la vision de la Trinité. Celle-ci fond sur elle sous l'apparence d'une gigantesque étoile se surimposant aux trois personnes divines. Après quoi, les métamorphoses de l'image visionnaire déclinent le paradoxe de l'unité de l'essence dans la trinité des personnes, en nouant et dénouant à l'infini les plis d'un voile qui absorbe progressivement les dernières traces d'anthropomorphisme des figures divines⁶⁰.

Au 14^e siècle, de nombreux témoignages écrits confirment le rôle joué par les images dévotionnelles dans les expériences visionnaires des mystiques⁶¹ : il s'agit en premier lieu du crucifix, de l'image de la Vierge à l'Enfant, de la Pietà, de l'Homme de Douleur, ou même de l'Enfant Jésus gardé dans un berceau. Margaretha Ebner possédait un tel *Jesuskind*, qui lui semblait crier la nuit et qu'elle prenait avec elle dans son lit en lui demandant de l'embrasser. Les visionnaires sont le plus souvent des femmes, vivant dans un monastère ou aux marges du monde laïque, tertiaires des ordres mendiants ou béguines. En Italie, le succès de femmes mystiques et visionnaires ayant une forte individualité, telles Catherine de Sienne ou Angela da Foligno, se moule plutôt dans les attentes et les tensions de la religion civique⁶². En Allemagne, même lorsqu'émerge une figure singulière, telle Gertrud d'Helfta († 1301-1302), une communauté conventuelle tout entière est généralement réunie derrière elle, par exemple dans le monastère colmarien d'Unterlinden, à Töss ou à Katharinental près de Diessenhofen⁶³. Très important est le rôle du directeur spirituel qui est à la fois le confesseur, le correspondant et le biographe. Heinrich de Nördlingen échangea une correspondance avec Margaretha Ebner et le dominicain de Constance Heinrich Suso († 1366) a joué un rôle analogue auprès d'Elsbeth Stigel, abbesse de Töss⁶⁴. C'est elle qui rassembla, peu après sa mort, les notes et les onze des-

60. J. H. HAMBURGER, *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1990.

61. La bibliographie est considérable, notamment depuis le livre pionnier de S. RINGBOM, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo, Åbo Akademi, 1965.

62. C. FRUGONI, « Le mistiche, le visioni e l'iconografia : rapporti ed influssi », dans *Atti del Convegno su « La Mistica del Trecento »*, Todi, 1982, pp. 5-45. M. C. NARI, « La contemplazione e le immagini : il ruolo dell' iconografia nel pensiero della beata Angela da Foligno », dans *Angela da Foligno, Terziara francescana. Atti del Convegno della beata Angela da Foligno nell' Ordine Francescana Secolare (1291-1991)*, Foligno, 17-19 nov. 1991, sous la direction de Z. E. MENESTO, Spolète, Centro Italiano di Studi sull' Alto Medioevo, 1992, pp. 227-250.

63. J. F. HAMBURGER, « The Visual and the Visionary : The Image in Late Medieval Monastic Devotion », *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 20, 1989, pp. 161-182. *Id.*, « The Liber miraculorum of Unterlinden », dans R. OUSTERHOUT, L. BRUBAKER éds, *The Sacred Image. East and West*, Champaign-Urbana, University of Illinois Press, 1995, pp. 147-190 et fig., pp. 283-298. E. VAVRA, « Bildmotiv und Frauenmystik. Funktion und Rezeption », dans P. DINZELBACHER, D. R. BAUER éds, *Frauenmystik im Mittelalter*, Ostfildern-bei-Stuttgart, Schwabenverlag, 1985, pp. 201-230.

64. E. COLLEDGE, J. C. MARLER, « "Mystical" Pictures in the Suso "Exemplar". Ms. Strasbourg 2929 », *Archivum Fratrum Praedicatorum*, LIV, 1984, pp. 293-354. J. F. HAMBURGER, « Biography, Hagiography and Legend in the Interpretation of Medieval Art : The Case of Heinrich Suso », dans *L'art et les révolutions. Section 7 : Recherches en cours. XXVII^e Congrès*

sins qui composent la *Vie* autobiographique de Suso, dont le plus ancien manuscrit conservé, l'*Exemplar*, date de 1370 environ. Suso s'y nomme et y figure comme le « Serviteur de la Sagesse Éternelle » ; il ouvre sa tunique pour révéler dans son cœur la présence de la sagesse divine, sous la forme d'une petite figure féminine. Elle tient amoureusement l'âme du Serviteur, dépeinte sous la forme conventionnelle d'un petit enfant nu. Un autre dessin, promis grâce à l'imprimerie à une grande postérité, figure le chemin mystique de l'âme, marqué par un fil rouge qui partant de la divinité y retourne à la fin, après avoir évité les embûches du siècle. Le dernier dessin représente le Serviteur devant le crucifix, qui se métamorphose en un Arbre de Vie dont les branches fleuries accueillent l'Enfant Jésus. En bas, le Serviteur, portant inscrit dans son cœur le monogramme du Christ, côtoie l'Homme de Douleur, derrière lequel se dresse la colonne de la Flagellation. Cette image résume à elle seule toute la quête mystique de Suso, sa recherche de *l'Imitatio Christi*.

L'expression de la relation entre le sujet, l'image visionnaire et l'image dévotionnelle, n'est pas restée confinée dans les communautés conventuelles. Dans l'Europe du Nord, elle bénéficia au contraire du succès de la *devotio moderna*, pour laquelle l'approfondissement de la piété individuelle était compatible avec la vie active dans le monde. Peu d'œuvres peintes illustrent ce compromis aussi bien que le *Middelburger Altar* peint vers 1450 par Rogier van der Weyden pour Peter Bladelin, grand financier du duc de Bourgogne, mort en 1472, et aujourd'hui conservé au musée de Dahlem à Berlin (fig. 9)⁶⁵. Ce retable de la Nativité est tout entier consacré au thème de la vision. Les volets représentent d'une part la révélation que, selon la *Légende dorée*, l'empereur Auguste eut de la naissance du Christ, et d'autre part l'*Annonce aux Rois Mages* ; ceux-ci aperçoivent l'Enfant Jésus dans l'étoile qui les conduira jusqu'à la crèche. La scène centrale est conforme à la relation donnée un siècle plus tôt par la mystique et visionnaire sainte Brigitte de Suède († 1373), de la révélation de la Nativité dont elle a bénéficié lors de son pèlerinage à Bethléem. La crèche sous l'apparence d'une vieille église ruinée, la blancheur immaculée de la chemise de la Vierge, la naissance instantanée de l'Enfant, sa nudité à même le sol, son rayonnement qui voile la lueur de la chandelle apportée par Joseph, sont des détails tirés directement des *Revelationes* de Brigitte. D'autres peintres ou graveurs, tel Martin Schongauer, ne manqueront pas de s'en inspirer aussi. Ce qui est ici le plus remarquable, est l'attitude du donateur. Derrière lui se dresse la ville de Middelburg, qu'il a fait construire sur ses propres deniers entre 1444 et 1460. L'image de sa ville symbolise sa réussite sociale et la faveur du prince. Mais ce n'est pas tout. Pieter Bladelin semble complètement intégré à la scène de la Nativité ; sa taille n'est pas inférieure à celle de la Vierge et de

international d'Histoire de l'Art, Strasbourg 1-7 septembre 1989, Strasbourg, Société alsacienne pour le Développement de l'Histoire de l'Art, 1992, pp. 5-23. *Id.*, « The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns : The Case of Heinrich Suso and the Dominicans », *The Art Bulletin*, LXXI, mars 1989, pp. 20-46.

65. H. BELTING, C. KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Munich, Hirmer Verlag, 1994, pp. 112-117, et p. 183.

IMAGES MÉDIÉVALES

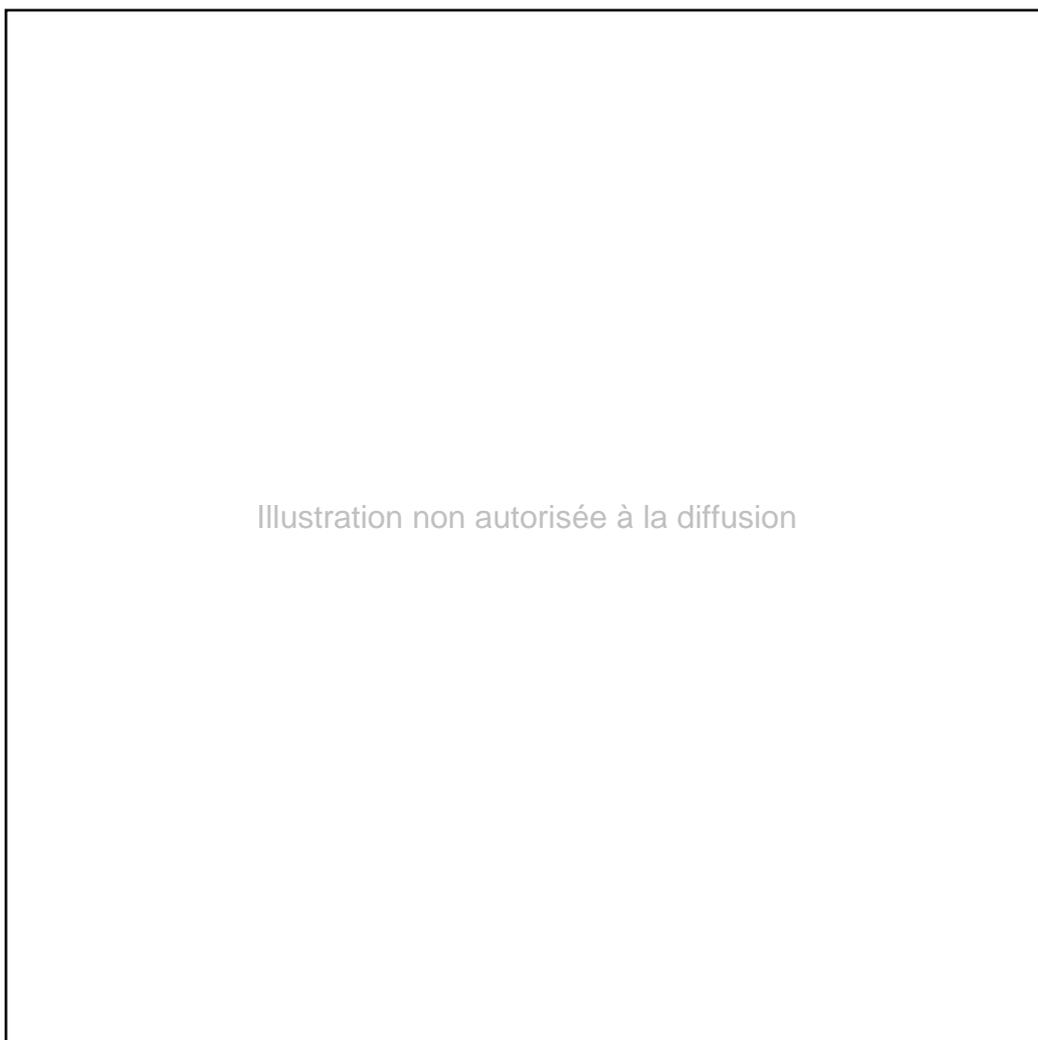


FIG. 9. — Peter Bladelin et la vision de sainte Brigitte. Rogier Van der Weyden, Middelburger Altar, Berlin, Dahlem Museum, vers 1460. En haut le panneau central, en bas le rétable entier.

Joseph. En fait, il occupe la place de la visionnaire, sainte Brigitte, comme s'il était lui-même à Bethléem, d'autant mieux que ses yeux charnels ne voient pas la scène sacrée, dont est ainsi encore mieux souligné le caractère visionnaire. Les yeux de Bladelin se posent sur l'ouverture de la *spelunca* souterraine également évoquée par sainte Brigitte ; l'immobilité de ce regard évoque peut-être la méditation sur les fins dernières. Pieter Bladelin n'a pas bénéficié lui-même de la vision de la Nativité, mais grâce à son argent, il s'en est approprié l'image. Il destine celle-ci à l'église Saint-Pierre de Middelburg, où, après sa mort, il veut être enseveli devant le retable. Entre temps, c'est dans son portrait, en lieu et place de la sainte visionnaire, qu'il trouve le modèle de ses gestes de dévotion. Dans ce portrait de commande s'expriment simultanément la volonté de manifester visiblement et publiquement son identité singulière et sa réussite sociale et politique, et la préoccupation subjective et angoissée de la mort et du salut éternel.

Une fois encore, voilà donc reposée la question de la vision et de l'image, entre le sujet et la société. Je terminerai ce trop rapide survol comme je l'ai commencé, par une image de rêve. Mais c'est une image bien différente de celles des rêves bibliques produites tout au long du Moyen Age. En 1525, pour la première fois, un peintre, Albrecht Dürer, a peint son propre rêve, ou plutôt un cauchemar (fig. 10)⁶⁶. Pendant son sommeil, il a vu des trombes d'eau tomber du ciel et a cru assister à un nouveau déluge qui allait l'engloutir. L'effroi l'arrache au sommeil et aussitôt, il décrit et dépeint son rêve. Seul l'objet du rêve est présent dans cette aquarelle, non l'image du rêveur comme dans l'iconographie médiévale des rêves. Le rêveur ne s'est pas figuré, mais il est présent par son double témoignage autobiographique, peint et écrit, et par la signature qui authentifie son témoignage.

Or, Dürer est aussi le premier peintre qui ait réalisé son autoportrait⁶⁷. Depuis son enfance, il en a même réalisé toute une série. Là encore, le geste autobiographique confirme le geste de la peinture : ainsi à l'âge de 21 ans, en 1493, quand il commente lui-même son tableau, en allemand et à la première personne, le sens symbolique de la fleur qu'il tient à la main et qui symbolise son mariage. En 1498, à l'âge de 26 ans, quand il écrit, de nouveau à la première personne et en allemand, qu'il s'est peint *nach meiner gestalt*, ce qu'il signe doublement, en toutes lettres et avec son monogramme. Enfin en 1500, dans sa vingt-neuvième année, quand il se peint de face, en conformant sa physionomie à la Sainte Face du Christ telle qu'elle apparaît sur le voile de la Véronique (fig. 11). L'inscription fait une fois encore usage de la première personne, mais elle est en latin, peut-être parce que la langue sacrée convient au prototype divin de son propre portrait. En 1513, Dürer récidive,

66. A. ROSENTHAL, « Dürer's Dream of 1525 », *The Burlington Magazine*, 69, 1936, pp. 82-85. J. POESCHKE, « Dürers "Traumgesicht" », dans R. HIESTAND éd., *Traum und Träumen. Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf, Droste Verlag, 1994, pp. 187-206.

67. E. PANOFKY, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press, 1955. WINKLER, *Albrecht Dürer. Leben und Werk*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1957, pp. 79-81. Tout récemment, J. L. KOERNER, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, déplace à propos de Dürer la question de la découverte du « moi » dans la peinture de la Renaissance, vers l'idée d'une mise en représentation par l'artiste de sa virtuosité technique, dont il tire gloire en se peignant lui-même.



FIG. 10. — Image de rêve sans rêveur. Albrecht Dürer, Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1525.

mais cette fois en suivant un cheminement inverse : il grave la Véronique en prêtant au visage du Christ ses propres traits.

Le pinceau et le burin d'Albrecht Dürer me donnent la possibilité, une fois encore, de lier ensemble les trois sommets du triangle de ma problématique.

Le premier sommet est occupé par l'*imago*, qui apparaît ici simultanément sous ses trois aspects essentiels, comme rêve, comme image matérielle (aquarelle, autoportrait, gravure) et même comme définition de l'homme « créé à l'image de Dieu ».

Le deuxième sommet du triangle est occupé par la société. Elle aussi, vers 1500, est en pleine mutation. En 1527, les troupes impériales se livrent au sac de Rome. Dans la tourmente, la Véronique, le *paladium* du pouvoir pontifical, disparaît. Dès 1525, la Réforme protestante s'est installée victorieusement à Nuremberg. L'année suivante, sans répondre à aucune commande, Dürer peint *Les Quatre Apôtres* pour le magistrat de la ville, afin de rappeler à celui-ci qu'il est désormais seul responsable de la conduite religieuse des fidèles, puisque l'Église et les prêtres ont été chassés de la ville.

Le troisième sommet du triangle est occupé par le sujet. Mieux que quiconque, l'artiste est à même de s'affirmer comme sujet autonome, conscient

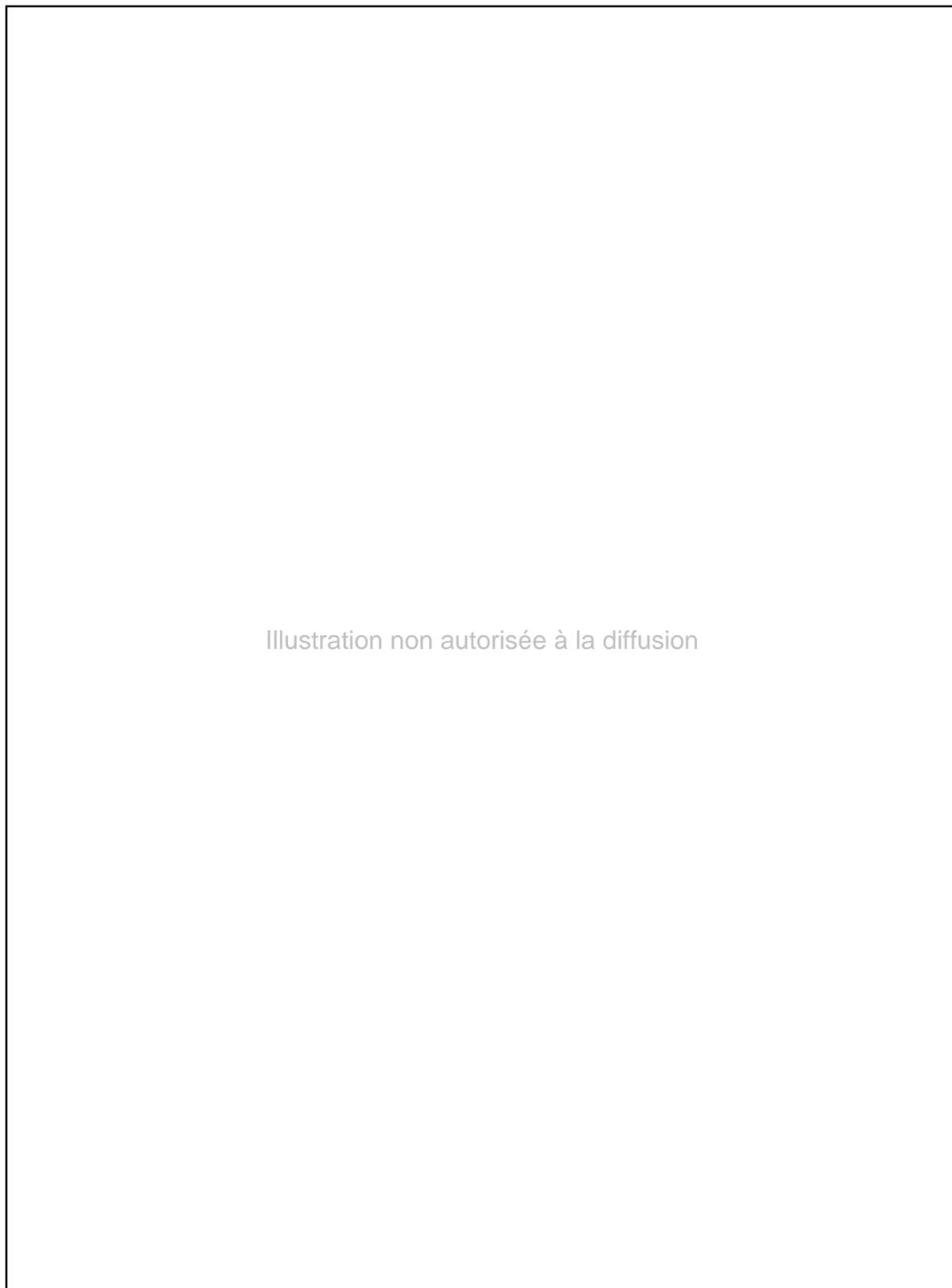


FIG. 11. — Autoportrait *ad imaginem Dei*. Albrecht Dürer, Munich, Alte Pinakothek, 1500.

IMAGES MÉDIÉVALES

de maîtriser toutes ses facultés, au point d'assimiler sa propre image à celle du Créateur, et inversement. La transgression est explicite et lourde de conséquences. En prenant la place du Créateur, Dürer signe l'acte de naissance de l'artiste occidental. Et pourtant, le double autoportrait christique ne fait que porter à son sommet la théologie médiévale de l'homme comme *imago Dei*. Il donne par les moyens de l'image, la réponse la plus adéquate à la question de l'anthropologie chrétienne, une question qui n'avait jamais cessé d'agiter la pensée et les gestes des hommes du Moyen Age.

Jean-Claude SCHMITT
EHESS