

Herbert L. Kessler.— Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art. Philadelphie, University of Pennsylvania Pr., 2000 (Middle Ages Series).

Heck Christian

Cahiers de civilisation médiévale, Année 2002, Volume 45, Numéro 179
p. 282 - 283

[Voir l'article en ligne](#)

Avertissement

L'éditeur du site « PERSEE » – le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation – détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation. A ce titre il est titulaire des droits d'auteur et du droit sui generis du producteur de bases de données sur ce site conformément à la loi n°98-536 du 1er juillet 1998 relative aux bases de données.

Les oeuvres reproduites sur le site « PERSEE » sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Droits et devoirs des utilisateurs

Pour un usage strictement privé, la simple reproduction du contenu de ce site est libre.

Pour un usage scientifique ou pédagogique, à des fins de recherches, d'enseignement ou de communication excluant toute exploitation commerciale, la reproduction et la communication au public du contenu de ce site sont autorisées, sous réserve que celles-ci servent d'illustration, ne soient pas substantielles et ne soient pas expressément limitées (plans ou photographies). La mention Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation sur chaque reproduction tirée du site est obligatoire ainsi que le nom de la revue et- lorsqu'ils sont indiqués - le nom de l'auteur et la référence du document reproduit.

Toute autre reproduction ou communication au public, intégrale ou substantielle du contenu de ce site, par quelque procédé que ce soit, de l'éditeur original de l'oeuvre, de l'auteur et de ses ayants droit.

La reproduction et l'exploitation des photographies et des plans, y compris à des fins commerciales, doivent être autorisés par l'éditeur du site, Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation (voir <http://www.sup.adc.education.fr/bib/>). La source et les crédits devront toujours être mentionnés.

Herbert L. KESSLER. — *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*. Philadelphie, Univers. of Pennsylvania Pr., 2000, XIII-265 pp., 127 ill., 8 h.-t. coul. (Middle Ages Series).

Dans l'abondante bibliographie récente sur le sens et la fonction des images dans l'art médiéval, ce recueil fera date. Avec la densité d'analyse, la justesse de la réflexion, et la pertinence de l'argumentation, fondées sur une exceptionnelle connaissance et intelligence des textes et des œuvres d'art, qui caractérisent les travaux de Herbert L. Kessler, ce recueil d'articles montre la cohérence de la démarche de l'A., qui prouve ici à quel point les débats théoriques des théologiens étaient impliqués dans la production des œuvres. L'art est réellement, pour la période médiévale, un moyen de « montrer l'invisible à travers le visible ». Sept des huit articles qui correspondent aux chapitres respectifs de l'ouvrage, publiés entre 1993 et 1998, l'étaient parfois dans des publications peu accessibles, et c'est une autre raison de se féliciter de la parution de cet ouvrage.

Le premier chapitre, « L'icône dans l'image narrative » est par contre inédit, et ce fait ajouté à son importance majeure dans la réflexion sur le sens des œuvres médiévales justifie que nous lui accordions une part prépondérante dans ce compte rendu. L'A. part de la distinction essentielle, héritée de l'Antiquité classique, entre deux catégories d'images :

— d'une part, le portrait (*icona, imago, ou effigies*), qui prend l'apparence d'une personne, est en général frontal, en demi-figure, et hors de tout contexte historique ou spatial ; il introduit la personne représentée dans le présent, et en confrontation directe avec le spectateur ; et on peut rappeler que le portrait officiel (*lauraton*) était considéré, dans l'Antiquité, comme un substitut de l'empereur, qui ne pouvait être présent partout ;

— d'autre part, l'image narrative (*historia*) : elle présente un événement réel ou mythique et, comme un récit écrit, dépeint des actions, des participants caractérisés, et situe l'événement dans un lieu et un temps spécifiques.

Comme héritiers de l'interdiction des images dans le second Commandement, juifs et chrétiens pouvaient accepter les *historiae* plus facilement que les *imagines*. Car l'importance de la Révélation de Dieu au travers des événements historiques poussait à accepter des peintures narratives, même

pendant les périodes d'iconoclasme, les caractéristiques de « distance » des *historiae* les rendant acceptables, et même désirables, comme instruments religieux. Mais les images narratives ne constituaient pas la simple représentation d'événements passés, mais aussi l'évocation de la place des hommes dans le plan général du Salut. Cette intention, présente p. ex. dans les peintures murales de Doura Europos, explique le soin mis à y éviter toute confusion entre *historia* et *icona*, à écarter la trop forte ressemblance possible avec le modèle. Le rapport direct de Dieu avec les hommes n'est suggéré que dans deux cas : la main sortant du ciel, et l'Arche d'alliance, les deux formant des sortes d'anti-icônes qui confirmaient la croyance juive dans l'immatérialité et l'invisibilité essentielles de Iahvé.

L'art chrétien reprend la représentation de la main divine et celle de l'Arche d'alliance, mais comme symboles du Dieu de l'Ancien Testament antérieur à l'Incarnation, en parallèle avec l'image de Jésus présente, elle, dans des scènes narratives. Ce choix d'une expression spécifique, par l'image, d'un caractère essentiel de la divinité dans son rapport aux hommes, est bien révélé par les œuvres qui représentent le Créateur sous les traits du Christ dans les scènes de la Genèse antérieures à l'Expulsion du Paradis. Ce passage du *Logos* incarné, avant la Chute, à un Dieu qui ne parle que par des messagers, par des signes, ou par une parole désincarnée (la main seule), exprime la perte de la capacité de voir Dieu qui a suivi la Chute.

Mais une autre étape centrale de l'Histoire du Salut, la progression du Dieu invisible au Christ incarné, vivant au ciel, est exprimée par les œuvres. Herbert L. Kessler démontre brillamment que pour qu'il n'y ait pas confusion entre l'œuvre et la personne qu'elle représente, une très grande cohérence apparaît dans l'utilisation simultanée de l'*imago* et de l'*historia*. Dans la chapelle Saint-Zénon à Sainte-Praxède de Rome, la voûte propose le Christ en médaillon tenu par des anges, comme figure de Dieu absent de la terre et présent au ciel. Et directement au-dessus de l'autel, la nature divine et humaine du Christ est révélée par la Transfiguration. Au-dessus de celle-ci enfin, dans la Deesis, la figure centrale de Dieu est absente, remplacée par la lumière qu'apporte la baie centrale comme symbole de la divinité. Créées pendant la controverse iconoclaste, ces mosaïques définissent précisément des niveaux de contemplation.

Dans la Chapelle Scrovegni, la même distinction entre *imago* et *historia* est obtenue par un autre moyen, l'insertion d'un panneau peint sur bois dans la surface de la peinture murale. Au-dessus des scènes narratives consacrées au Christ de l'Histoire, la scène de la Mission de Gabriel sur le mur oriental présente, entre les deux anges qui l'adorent, la figure divine peinte sur bois, ce qui en fait une icône, une *effigies*, qui ne doit pas être confondue avec le Dieu accessible à une vision corporelle.

L'insertion de l'icône dans la scène narrative, comme d'autres exemples le montrent clairement, correspond ainsi à une pensée théologique d'une grande cohérence, qui réunit la foi dans le rôle divin à l'intérieur d'une histoire sacrée, et l'aspiration à voir Dieu par la vision spirituelle.

On aura compris qu'aux qualités que nous avons énumérées s'ajoutent, dans les analyses de Herbert Kessler, une attention complète à l'image, qui ne sépare pas l'iconographie de l'approche stylistique, qui regarde pleinement l'œuvre, et fait apparaître l'accord profond entre la forme et le sens.

Nous ne pouvons que citer les autres chapitres de ce volume très dense. Le chapitre II, « The mosaic prohibition as provocation for christian images » (paru en 1997/98 dans un numéro spécial de *Jewish Art* comme *Mélanges Bezalel Narkiss*) montre l'importance, pour la forme et le contenu des images, de la lecture nouvelle faite, par les théologiens chrétiens, du second Commandement. « Medieval art as argument » (paru dans le volume collectif *Iconography at the Crossroads*, 1993) montre que si l'exégèse est centrale dans la construction des images, la citation et l'exemple des images ont également joué régulièrement un rôle majeur dans les textes théologiques. « Configuring the invisible by copying the Holy Face » (paru dans le vol. coll. *The Holy Face and the Paradox of Representation*, 1998) montre, à propos du Mandylion, le rapport subtil entre l'archétype et sa réalisation matérielle. « Gazing at the future. The Parousia Miniature in Vatican Cod. gr. 699 » (paru en 1995 dans les *Mélanges Kurt Weitzmann*) renouvelle l'analyse d'une enluminure bien connue de ce manuscrit de la *Topographie chrétienne*. « Real absence. Early medieval art and the metamorphosis of vision » (paru en 1998 dans les *Settimane* de Spolète) approfondit le tournant de la fin du VI^e s., et ses conséquences jusque dans les vitraux de Suger à Saint-Denis. « *Facies bibliothecae revelata*.

Carolingian art as spiritual seeing » (paru en 1994 dans les *Settimane* de Spolète) se penche sur les places respectives de la représentation et de l'interprétation que l'on accorde aux images dans les controverses des VIII^e et IX^e s. « The function of *vitrum vestitum* and the use of *materia saphirorum* in Suger's St.-Denis » (paru en 1996 dans le vol. coll. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*) montre admirablement comment les vitraux de Suger sont pensés pour permettre la contemplation des mystères et faire passer du matériel à l'immatériel.

Fondé avant tout sur des œuvres occidentales et byzantines du premier millénaire, mais offrant également des commentaires essentiels sur des œuvres postérieures, de l'art roman à Giotto, ce volume s'impose comme une contribution capitale à l'histoire et la compréhension de l'art médiéval.

Christian HECK.

M.D. LAUXTERMANN. — *The Spring of Rhythm. An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres*. Vienne, Österreichischen Akademie d. Wissenschaften Verlag, 1999, 105 pp. (Byzantina Vindobonensia, XXII).

Comme le sous-titre l'indique, il s'agit ici d'un essai plutôt que d'une étude approfondie sur le vers politique et autres mètres dans la poésie byzantine. Par conséquent il manque une conclusion à l'épilogue donnant seulement des suggestions pour des recherches sur les mètres byzantins.

Je me limiterai au vers politique, discuté ici à l'aide d'exemples littéraires du X^e s. dont le premier date probablement de 912 (voir I. Ševčenko, « Poems on the Deaths of Leo VI and Constantine VIII in the Madrid Manuscript of Scylitzes », *Dumbarton Oaks Papers*, 23/4, 1969/70, p. 195, 222-225, pour la datation)

Depuis quelque temps le vers politique est régulièrement étudié par les byzantinistes, sans qu'une réponse définitive ait été trouvée (voir *The Oxford Dictionary of Byzantium*, s.v. « political verse »). Le vers politique est la combinaison de deux hémistiches, de huit et sept syllabes, donnant un vers de quinze syllabes. Les vers de sept et de huit syllabes existent depuis le V^e s. dans la littérature byzantine, dans les hymnes religieux. Selon l'A. de cet essai, les deux types de vers se trouvent réunis dans la littérature « officielle » à partir du X^e s. Le petit corpus de douze textes réunis ici