

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

DIERKENS Alain, BARTHOLEYNS Gil, GOLSENNE Thomas, « La performance des images », in *Problèmes d'histoire des religions*, Volume 19, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2010.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Elle a été publiée par les
Editions de l'Université de Bruxelles
<http://www.editions-universite-bruxelles.be/>

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site
<http://digitheque.ulb.ac.be/>

EDITE PAR ALAIN DIERKENS, GIL BARTHOLEYNS
ET THOMAS GOLSENNE

La performance des images



Comité de rédaction

Jean Baubérot, Aude Busine, Baudouin Decharneux, Astrid de Hontheim, Alain Dierkens (directeur),
Christophe Loir, Sylvie Peperstraete, Fabrice Preyat, Cécile Vanderpelen-Diagre, Monique Weis.

La performance des images

Dans la même série

1. Religion et tabou sexuel, éd. Jacques Marx, 1990
2. Apparitions et miracles, éd. Alain Dierkens, 1991
3. Le libéralisme religieux, éd. Alain Dierkens, 1992
4. Les courants antimaçonniques hier et aujourd'hui, éd. Alain Dierkens, 1993
5. Pluralisme religieux et laïcités dans l'Union européenne, éd. Alain Dierkens, 1994
6. Eugène Goblet d'Alviella, historien et franc-maçon, éd. Alain Dierkens, 1995
7. Le penseur, la violence, la religion, éd. Alain Dierkens, 1996
8. L'antimachiavélisme, de la Renaissance aux Lumières, éd. Alain Dierkens, 1997
9. L'intelligentsia européenne en mutation 1850-1875. Darwin, le *Syllabus* et leurs conséquences, éd. Alain Dierkens, 1998
10. Dimensions du sacré dans les littératures profanes, éd. Alain Dierkens, 1999
11. Le marquis de Gages (1739-1787). La franc-maçonnerie dans les Pays-Bas autrichiens, éd. Alain Dierkens, 2000
12. « Sectes » et « hérésies », de l'Antiquité à nos jours, éd. Alain Dierkens et Anne Morelli, 2002 (épuisé)
13. La sacralisation du pouvoir. Images et mises en scène, éd. Alain Dierkens et Jacques Marx, 2003
14. Maître Eckhart et Jan van Ruusbroec. Etudes sur la mystique « rhéno-flamande » (XIII^e-XIV^e siècle), éd. Alain Dierkens et Benoît Beyer de Ryke, 2004
15. Mystique : la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours, éd. Alain Dierkens et Benoît Beyer de Ryke, 2005 (épuisé)
16. Laïcité et sécularisation dans l'Union européenne, éd. Alain Dierkens et Jean-Philippe Schreiber, 2006
17. La croix et la bannière. L'écrivain catholique en francophonie (XVII^e-XXI^e siècles), éd. Alain Dierkens, Frédéric Gugelot, Fabrice Preyat et Cécile Vanderpelen-Diagre, 2007
18. Topographie du sacré. L'emprise religieuse sur l'espace, éd. Alain Dierkens et Anne Morelli, 2008

Les tomes 1 à 10 et 12 sont consultables en ligne sur la digitheque de l'ULB
(<http://digitheque.ulb.ac.be>)

La performance des images

**EDITE PAR ALAIN DIERKENS, GIL BARTHOLEYNS
ET THOMAS GOLSENNE**



Publié avec l'aide financière du Fonds de la recherche scientifique – FNRS

ISBN 978-2-8004-1474-4

D/2010/0171/8

© 2010 by Editions de l'Université de Bruxelles
Avenue Paul Héger 26 - 1000 Bruxelles (Belgique)

EDITIONS@admin.ulb.ac.be
www.editions-universite-bruxelles.be

Imprimé en Belgique

Note de l'éditeur de la collection

Alain DIERKENS

Le volume XIX des *Problèmes d'histoire des religions* est, en grande partie, le résultat d'un programme de collaboration scientifique entre le Groupe de recherche en histoire médiévale (GRHM, dont j'assume actuellement la direction mais qui doit son existence quotidienne au travail de Benoît Beyer de Ryke) à l'Université libre de Bruxelles, et le Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval (GAHOM, dirigé par mon collègue Jean-Claude Schmitt) à l'École des hautes études en sciences sociales à Paris.

Il est aussi le fruit d'une autre collaboration internationale, cette fois coordonnée par Gil Bartholeyns : le Programme biannuel Hubert Curien (PHC) Tournesol *Images et sociétés dans le long Moyen Âge (v^e-xv^e siècle)* (2007-2008), patronné par Jean-Claude Schmitt pour l'ÉHESS et par Jean-Marie Sansterre, puis par Brigitte D'Hainaut-Zveny pour l'ULB. Ce programme a donné lieu aux journées d'études « Connaissance et reconnaissance des ressources et des recherches sur les images occidentales » organisées par Gil Bartholeyns à Bruxelles les 26 et 27 juin 2007, journées qui ont bénéficié des accueils du Département des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique sous la conduite de Bernard Bousmanne, de l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA) sous la conduite d'Anne-Françoise Gerards, et du Centre de recherches et d'études techniques des arts plastiques (CRETAP) à l'ULB sous la conduite de Valentine Henderiks.

Il a alors été décidé de rassembler le fruit de ces réflexions dans un ouvrage de la collection des *Problèmes d'histoire des religions*. Le développement du livre a été l'occasion d'une table ronde, coordonnée par Thomas Golsenne, à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) à Paris le 13 mai 2009. Enfin, au début de l'été 2009, les codirecteurs du volume ont bénéficié des réflexions et des commentaires de Jean Wirth, de Pierre-Olivier Dittmar, d'Elisa Brillì et de Yoann Moreau, grâce à

la plateforme éditoriale des *Éditions Papiers. Répertoires de textes et de problèmes* (*editionspapiers.org*).

Il s'agit donc d'un ouvrage longuement mûri et préparé avec soin, aboutissant à un ensemble cohérent, fruit d'un vrai travail de collaboration interdisciplinaire orchestré, de mains de maîtres, par Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne. Leur travail de lecture, d'unification et de réflexion est impressionnant. Ils exposent avec clarté, dans un article liminaire consacré aux « Actes d'images », le but et l'originalité des articles publiés ici et répartis, de façon fort équilibrée, entre quatre rubriques : agentivité (« en quelle manière les images sont-elles des êtres vivants ? »), efficacité (« quels sont les effets des images ? »), performativité (« que sont les actes d'images et quelles sont leurs modalités ? ») et puissance (« que peut une image ? »).

Les *Problèmes d'histoire des religions* n'ont pas vocation à être des ouvrages d'art. Il n'en reste pas moins qu'un volume sur les images sans iconographie aurait été inconcevable. Les auteurs des dix-huit contributions réunies ici ont bien voulu se charger des démarches, parfois laborieuses, destinées à obtenir l'autorisation de reproduire des illustrations qui soutiennent leurs propos. Grâce à Jean-Claude Schmitt, certains des droits ont été pris en charge par le GAHOM, notamment ceux qui sont relatifs au ms BnF latin 1118 étudié par Jean-Claude Bonne et Eduardo Aubert. Et surtout, la générosité du Département de la recherche et de l'enseignement du Musée du Quai Branly nous a permis de pouvoir reproduire, en couverture, un étonnant cliché de Josef Koudelka (Magnum Photos) ; merci à Anne-Christine Taylor, directrice du Département, et à Laurent Berger, chargé de la recherche dans ce Département.

Comme les précédents volumes des *Problèmes d'histoire des religions*, la *Performance des images* a bénéficié de l'aide financière de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'ULB et du Fonds de la Recherche scientifique-FNRS. Comme toujours, j'ai pu compter sur la compétence et le professionnalisme de Michèle Mat, directrice des Éditions de l'Université de Bruxelles, et de Betty Prévost, que je remercie de tout cœur.

PROLOGUE

Images en acte et agir social

Jérôme BASCHET

Sans doute est-ce pour avoir, il y a une quinzaine d'années, organisé et édité, avec Jean-Claude Schmitt, un colloque intitulé *Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*¹, que Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne me font l'honneur de m'inviter à ouvrir, en quelques mots, le présent volume. Il serait impossible, si rapidement, d'introduire à la richesse et à la diversité des quinze études qu'on peut lire ici, et je m'en tiendrai à de sommaires observations (exprimant un point de vue, je le crains, trop personnel) sur la manière d'aborder l'étude des images et de leur puissance agissante.

Le colloque déjà mentionné et le présent recueil ne manquent pas de points communs. Suspendre l'approche interne, tant iconographique que stylistique, de l'image ; nous détourner de ce qu'elle représente, afin de cerner les usages et les pratiques auxquelles elle donne lieu, disions-nous alors, tandis qu'ici les éditeurs précisent : « Nous voulons quitter un monde où l'image représente et signifie d'emblée quelque chose. Nous voulons entrer dans un univers intellectuel où les images apparaissent, agissent avant de prendre sens, avant d'être les images de quelque chose ». C'était sous le nom de « fonction », débarrassé de ses relents fonctionnalistes et associé à celui d'« usages », que l'on proposait d'engager cette démarche, afin de dresser un panorama aussi ample que possible du rôle actif des images dans le monde médiéval (pratiques culturelles et dévotionnelles, assomption cléricale du transport anagogique par l'image, mise en jeu de l'ordre musical du monde par la pensée

¹ Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Actes du 6^e International Workshop on Medieval Societies (Centre Ettore Majorana, Erice, Sicile, 17-23 octobre 1992)*, Paris, Le Léopard d'Or, 1996 (Cahiers du Léopard d'Or, 5).

ornementale, usages judiciaires de l'effigie infamante, valeur identifiante de l'image sigillographique, etc.), étant entendu qu'une telle approche était indissociable d'une réflexion sur le statut même de l'image et sa puissance efficace, tant dans ses usages apotropaïques que dans la plupart des situations envisagées.

Au fil des trois dernières décennies, ce type d'approche n'a fait que s'amplifier. Les études de cas se sont multipliées ; les analyses se sont affinées (par exemple en ce qui concerne les images animées et miraculeuses, dont le dossier s'est remarquablement étoffé, ou encore grâce à une salutaire rafale d'ouvrages et de colloques soucieux de mettre en relation image et action liturgique) et la discussion a été stimulée par de fortes synthèses dans le domaine des images médiévales (Herbert Kessler, Jean-Claude Schmitt, Jean Wirth) et au-delà (David Freedberg, Alfred Gell, Jack Goody). Les termes ont partiellement changé : si l'on retrouve présence, efficacité et puissance, c'est désormais (avec agentivité, le dernier venu) le couple performance/performativité qui occupe le devant de la scène. Le recours à ces deux termes n'est pas toujours dépourvu d'ambiguïté et on notera, dans les pages qui suivent, au moins trois emplois sensiblement différents, quoiqu'entrelacés : en référence à la performativité linguistique et à la théorie des actes de parole ; afin de désigner la capacité active de l'image à engager le spectateur dans une performance ; enfin, comme approche de l'image inscrite au sein d'une performance, rituelle ou autre.

Image et logique spatiale

Aujourd'hui, plus encore qu'il y a quinze ans, le recours au mot « image » s'est étendu au détriment de la catégorie d'« art » : amplement justifié, ce déplacement ne saurait pour autant faire négliger la matérialité de l'œuvre et la charge d'effet qui s'attache à ses dimensions sensibles, plastiques, ornementales. Si elle aide à écarter ce risque, la notion d'image-objet a peut-être aussi quelque pertinence pour une réflexion sur la performance des images². En effet, la performance que l'on cherche ici à cerner est moins celle d'images en tant que telles que celle d'*objets* associés à ou constituant des images. Parler d'image-objet rappelle que les images, et tout particulièrement celles du Moyen Âge, sont inséparables de leur matérialité, mais aussi de leur choséité, entendue comme qualité d'être souveraine, échappant tout à la fois à la représentation et à la fonctionnalité de l'objet³. En même temps qu'elle convoque des représentations mentales susceptibles de lui conférer animation et puissance vitale, l'image-objet est surtout – et intrinsèquement – une *image-objet-en-acte*, localisée, engagée dans des situations et par là-même traversée par les relations

² Développée à l'occasion du colloque d'Erice cité dans la note précédente, la notion d'image-objet a été entièrement reformulée, en rapport plus explicite avec une analyse de la puissance d'effet et des modes d'efficacité de l'image, dans le volume auquel je me permets de renvoyer : Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008 (Folio Histoire Inédit), p. 25-64 (également pour les références des études auxquelles je me contente de faire allusion ici).

³ Voir Jean-Claude BONNE, « Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident », dans Jean-Marie SANSTERRE et Jean-Claude SCHMITT (éd.), *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée*, Bruxelles-Rome, Institut historique belge de Rome, 1999 (Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, t. 69, 1999), p. 77-111.

sociales que celles-ci mettent en jeu (on considère les rapports entre les humains et les puissances surnaturelles comme partie intégrante des relations sociales, tout comme les croyances et les représentations qui constituent la part idéelle du réel).

Il n'y a d'images-objets qu'au pluriel, saisies dans la diversité hiérarchisée de leurs matérialités propres, dans la spécificité de leur caractère d'objets historiquement situés. De ce point de vue, il est important de ne pas succomber à une généralisation du modèle de l'image miraculeuse (ou cultuelle). Celle-ci est certes l'exemple par excellence de l'image efficace, à la fois par le miracle que le récit lui attribue et par les pèlerinages, donations et dévotions qu'elle suscite. Les images qui bougent, parlent, saignent ; celles que l'on porte en procession, qui reçoivent prières et dons, que l'on gratte et ingère constituent le paradigme des images agissantes et il est probable que leur prestige rejaillisse sur la légitimité des autres images. Mais il ne s'agit là que d'un certain type d'image-objet, dont l'analyse, pour déterminante qu'elle soit, ne peut rendre compte entièrement de l'extraordinaire expansivité iconique que connaît l'Occident, particulièrement entre les ^x^e et ^{xv}^e siècles. Pour cela, il est nécessaire de prêter attention à des modes d'action parfois moins frappants et plus difficiles à cerner, mais tout aussi décisifs. Nombre d'entre eux sont analysés dans les études qui suivent : incitation à l'acte vocal, recreation mentale de l'image de théâtre, dispositif pictural impliquant le spectateur dans l'histoire sainte, tandis que l'un des auteurs du volume situe la performativité des images dans leur *art de produire des dieux*, de leur « donner une présence physique et de les livrer à toutes les manipulations » (Jean Wirth).

Si ce dernier aspect est fondamental, on doit insister aussi sur l'*art de produire des lieux*. Pour l'essentiel et malgré une diminution relative au fil des siècles, les images-objets médiévaux sont vouées à l'ornement des édifices cultuels, soit directement (sculpture monumentale, peinture murale, vitraux), soit indirectement en tant que décor du mobilier, des objets, livres et vêtements liturgiques qui s'y assemblent. En ce sens, elles contribuent à l'intensification du fétichisme des lieux qui constitue l'un des traits structurels de la société médiévale occidentale. L'accentuation de la logique de spatialisation des relations sociales a été amplement analysée au cours des dernières années (regroupement de l'habitat autour des églises et des morts, constitution du réseau paroissial, des topolignées aristocratiques, etc.) et l'on ne saurait désormais comprendre l'expansivité des images sans y voir l'un des aspects de la survalorisation croissante des lieux ecclésiastiques et d'une dynamique d'inscription localisée et architecturée du sacré⁴. Les images-objets relèvent de la constellation d'artefacts qui confère leur charge sacrée aux édifices cultuels dans lesquels s'incarne la puissance

⁴ Voir parmi les nombreuses études d'Alain GUERREAU, « Quelques caractères spécifiques de l'espace féodal européen », dans Neithard BULST, Robert DESCIMON et Alain GUERREAU (éd.), *L'État ou le Roi. Les fondations de la modernité monarchique en France (xiv^e-xviii^e siècles)*, Paris, Éd. de l'ÉHÉSS, 1996, p. 85-101, ainsi que Michel LAUWERS, *Naissance du cimetière*, Paris, Aubier, 2005 ; Jérôme BASCHET, *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, 3^e éd., Paris, Champs-Flammarion, 2006 (chap. II-2 et II-6) ; Dominique IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2006 et Joseph MORSEL, *L'Histoire (du Moyen Âge) est un sport de combat*, Paris, LAMOP-Paris 1, 2007 (<http://lamop.univ-paris1.fr/lamop/LAMOP/JosephMorsel/index.htm>).

de l'institution ecclésiale et qui, en même temps, constituent avec les cimetières qui les entourent les pôles majeurs de la structuration de l'espace social. Certes, c'est le rituel de consécration qui, à proprement parler, *fait* le lieu sacré ; mais les images-objets participent à leur manière à la production sociale de ce lieu. Si les reliquaires-images et les images-récits miraculeux jouent un rôle particulièrement actif, d'autres images opèrent comme explicitation/substitution de l'action liturgique, activent les hiérarchies internes de l'espace sacré ainsi que la dynamique qui le traverse (*iter* horizontal et *transitus* vertical), ou encore convoquent une force animale qui radicalise à des fins apotropaïques la dualité intérieur/extérieur. Ensemble, toutes ces images-objets (ou artefacts ornés) rendent sensible, et par conséquent socialement efficace, la sacralité du lieu, grâce au miroitement des matières précieuses, au chatoiement des couleurs et à la surabondance des figures saintes, qui contribuent à faire de l'édifice culturel le lieu d'une expérience sensorielle séparée de celle de l'univers quotidien.

La réflexion sur ce que *fait* l'image et ce qu'elle *fait faire* doit donc être complétée par une attention à la manière dont l'image *accompagne* le faire social. On aurait tort de négliger cette sorte d'accompagnement iconique des actes rituels et des usages du lieu sacré, au motif que l'image ne semble pas y tenir un rôle explicitement agissant, ni même strictement nécessaire. Pourtant, la profusion croissante des images indique que les rituels et les lieux ecclésiaux *requièrent*, de fait, leur présence colorée. Certes, la performance des images cesse ici d'être quantifiable, mesurable au nombre de pèlerins qu'elle attire, d'ex-voto qu'on lui offre ou encore à l'intensité des affects qu'elle suscite, mais on s'en affligera d'autant moins qu'elle gagne alors en extension, pour constituer l'environnement même de l'agir individuel et collectif. Ici, les images manifestent leur omniprésence sensible, mais celle-ci peut tout aussi bien n'être qu'à peine reconnue ou tout juste entrevue, de sorte que se brouille la distinction entre un mode d'efficacité objectif de l'image (même non vue) et un mode de fonctionnement associé à sa perception sensorielle, tout comme se brouille la délimitation entre ce qui relèverait d'une efficacité propre aux images elles-mêmes et d'une logique d'ensemble des pratiques sociales qu'elles enveloppent de leur rayonnement ornemental.

Bref, les images-objets agissent comme des *intensificateurs de lieux* et contribuent ainsi tout à la fois à l'éclat de l'institution ecclésiale qui s'incarne en eux et à l'activation de la dominance spatiale qui régit le monde social. En ce sens, le statut des images-objets dans la société médiévale diffère radicalement de ce qu'il est dans notre société contemporaine : loin de contribuer au fétichisme des lieux propre à une logique de spatialisation des rapports sociaux, les images-écrans contemporaines participent (dans leurs usages dominants) d'un régime de *délocalisation généralisée*, dont l'extension se traduit notamment par l'avènement ubiquiste et décontextualisant des mêmes images-écrans et par la déspécification tendancielle des lieux.

Performance et signification

S'il a fallu batailler pour mettre l'image en situation et rompre ainsi le monopole que l'expertise stylistique et le tandem identification iconographique/déchiffrement iconologique exerçaient sur elle, nous n'en sommes sans doute plus aujourd'hui à devoir opposer performance et signification. Il serait même pernicieux de nous croire en demeure de choisir l'une de ces deux approches contre l'autre. De même que l'époque

des luttes où il convenait d'affirmer l'irréductibilité absolue de la pensée figurative afin de libérer l'image de l'hégémonisme logocentrique fait place à la compréhension de l'entrelacement de la pensée figurative et de la pensée verbale, saisies dans leurs spécificités et leurs tensions mais au sein d'un même univers social de sens, les avancées des décennies récentes conduisent à affirmer que l'approche performative des images et celle de leurs potentialités sémantiques ne peuvent se concevoir l'une sans l'autre. Il existe divers modes de branchement entre « l'acte iconique » et la puissance signifiante de l'image, mais cette dernière ne saurait être écartée, pour peu que l'on prétende cerner ce que peuvent les images : la puissance d'effet de l'œuvre n'en dénie pas la charge signifiante mais s'adosse, de diverses manières, à elle. Il convient ici, afin de récuser une fausse alternative (enfermer l'image dans sa signification/écarter celle-ci), d'élargir et d'enrichir notre approche de la signification des images, laquelle ne saurait se résoudre par une simple identification iconographique, un déchiffrement univoque ni même un décryptage savant. On doit considérer que les significations configurées par l'image, en un réseau intericonique et multirelationnel qui la dépasse, sont des significations *actives*, en procès, c'est-à-dire des forces agissantes.

Cela suppose de reconnaître une multiplicité de modes de signification : ambiguïté et ambivalence, sens allusifs ou flottants dotés d'une forte indétermination, niveaux de sens génériques (les uns et les autres particulièrement susceptibles d'engager une « compréhension pratique », échappant au modèle du déchiffrement iconologique). À des degrés divers, la charge signifiante de l'image implique le spectateur, dispose le fidèle, en lui attribuant une position, des gestes, une attitude mentale ; elle le fait entrer dans le cercle de l'histoire sainte, l'engage dans un travail d'interprétation, une opération de discernement, une rumination, une dynamique anagogique, une quête d'un sens qui ne cesse de se dérober. En son point le plus intense, la performance prend la forme d'un exercice résolument paradoxal : l'image-objet n'invite pas seulement à voir ce qu'elle offre à l'œil corporel (l'humanité du Christ) mais aussi à percevoir ce que seul l'œil du cœur peut saisir (sa divinité)⁵. Elle affirme n'avoir de pertinence qu'à réaliser cette conjonction entre ce qu'elle figure et ce qu'elle ne saurait en aucun cas figurer, exigeant du fidèle une opération de montage mental qui entrelace le visible et l'invisible, le matériel et le spirituel, l'humain et le divin. Enfin, il s'agit de cerner la mise en situation de significations actives, agissant comme des forces et participant à la configuration de situations pratiques. Au sein de telles configurations, la puissance de l'image-objet tient tout autant à la présence qu'elle confère aux figures peintes, à sa surabondance ornementale qu'à une surcharge de sens dont l'excès même, sur le mode de l'inaccessibilité énigmatique ou de l'inépuisable profusion, contribue à la production d'un effet de sacralité et à l'efficacité qui peut ainsi s'y attacher. En bref, l'image ne se réduit certainement pas à l'identification de ses significations, mais la puissance des images-objets resterait incompréhensible sans la charge active de significations dont elles sont porteuses, ou plutôt sans les processus de production relationnelle de signification qu'elles engagent.

⁵ Voir l'admirable petit livre de Herbert KESSLER, *Neither God nor Man. Words, Images and the Medieval Anxiety about Art*, Fribourg-Berlin-Vienne, Rombach, 2007 et son *Seeing Medieval Art*, Peterborough, Broadview Press, 2004.

Que peut une image ?

On demandait hier à l'art de provoquer un plaisir désintéressé, de témoigner de la puissance créatrice de l'artiste ou de transmettre des énoncés. On somme aujourd'hui l'image d'agir, de « performer », sinon d'être performante. Bien entendu, il ne s'agit pas de soumettre l'image à une obligation de résultats, propre à l'air du temps. Et il est vrai – on le verra abondamment au fil des études qui composent ce livre – que l'image agit et fait agir : elle fait croire, fait peur, fait donner, fait chanter... ; elle (é)meut. Pourtant, si l'on entend renoncer, comme y invite l'introduction, à l'hypothèse naturaliste d'un pouvoir des images inscrit de manière atemporelle dans les structures de l'esprit humain, et pousser jusqu'au bout l'hypothèse culturaliste, ne faut-il pas admettre que l'image ne possède aucune efficacité, aucune puissance intrinsèque ? À la question « que peut une image ? », on devrait alors répondre : à elle seule et par elle-même, littéralement rien. On peut certes déplacer la question du pouvoir des images vers celle de la croyance dans le pouvoir des images et, dès lors, l'efficacité des images ne serait rien d'autre que sa capacité à se charger des marques et des indices, collectivement reconnus, de son efficacité. Mais il convient surtout d'admettre que les images-objets sont, à des titres divers, des nœuds de relations sociales qu'elles contribuent à mobiliser ou sur lesquelles elles permettent d'influer. Ces relations sociales les dépassent, les traversent, mais se cristallisent en elles ; et c'est dans cette mesure que l'image-objet, dotée d'une hyperdensité chosale, ornementale et signifiante, peut manifester une capacité spécifique de configuration de l'agir social (par exemple lorsqu'on en vient à admettre, comme le fait l'évêque Guillaume Durand au ^{xiii} siècle, que l'image émeut davantage que l'écriture), ou engager une manière singulière de mettre en jeu certaines tensions (notamment entre la prétention cléricale au monopole de la médiation entre l'humain et le divin et les efforts des laïcs pour s'en affranchir).

Sans doute faut-il ici cesser de prendre l'image elle-même pour objet. Si l'image fait quelque chose, ou plus exactement est socialement considérée comme faisant quelque chose, ce n'est jamais seule qu'elle le fait. L'image-objet signifie et agit en rapport avec d'autres images-objets, présentes ou absentes. Toujours localisée, toujours en situation, l'image-relation interagit avec d'autres types d'artefacts, avec des gestes, des paroles, des sons, des voix, des odeurs, et d'abord avec des lieux qui inscrivent des personnes au sein de situations spécifiques, qu'elles soient rituelles ou non. Ce que nous tentons d'analyser, ce n'est pas l'image, mais la manière dont, au sein d'une logique sociale spécifique, s'agencent et interagissent divers types d'artefacts (dont des images-objets), des récits et des représentations, des lieux-institutions et des actes-personnes. Nous voulons déborder le cadre de l'image, poser la question des images en allant au-delà de l'image elle-même.

Une théorie des actes d'image

Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE

Tu es mon Dieu qui vois toutes choses et voir,
pour toi, c'est faire. Ainsi tu fais toutes choses.
Ce n'est pas à nous, Seigneur, non, pas à nous,
mais à ton grand nom, *theos*, que je chante une
gloire éternelle ¹.

Une femme et un homme dans une voiture arrivent au milieu d'une campagne brumeuse. La femme, élégante, urbaine, déplacée en cet endroit, se hâte en talons à travers champs. Elle parle à l'homme d'un tableau extraordinaire, *la première fois qu'elle l'a vu, elle a pleuré* (mais l'a-t-elle vraiment fait ?). Elle court presque à sa rencontre. Elle entre dans une petite église, basse et sombre, une crypte ancienne, illuminée seulement par les cierges blancs qui brûlent. Pas de bruit sauf le murmure des femmes en noir qui prient. Elle s'approche d'un mur où elle voit, dans une niche, derrière des centaines de bougies allumées, l'objet de son *désir* : la fresque de la *Madonna del Parto* de Piero della Francesca, la « Madone de l'enfantement », chef-d'œuvre entre les chefs-d'œuvre. Mais à peine a-t-elle commencé à se rassasier visuellement qu'une voix derrière elle la dérange et lui demande *si elle veut un enfant ou ne pas en avoir*. « Je viens seulement *pour regarder* », répond-elle troublée. L'autre, le sacristain, « homme simple », lui dit que c'est dommage, parce qu'elle peut tout lui demander, tout ce qu'elle veut, du moment qu'elle remplit une condition : *s'agenouiller devant l'image*. La belle femme en talons essaye, et puis non, elle n'y arrive pas. Elle n'est pas comme « les autres », *qui ont la foi*. Elle fait mine de s'en aller après cette expérience ratée. Le sacristain la retient car une scène intéressante se dessine. Une statue de la Vierge, baroque probablement, habillée, parée, entourée de cierges, est portée en procession jusqu'à devant la *Madonna del Parto*. Alors une jeune femme s'agenouille devant elle et prie pour avoir un enfant. Elle se relève et tend la main vers le ventre de la statue. *Miracolo !* Des centaines de petits oiseaux s'envolent du ventre de Marie.

¹ NICOLAS DE CUES, *Le tableau ou La vision de Dieu*, trad. fr. d'Agnès MINAZZOLI, Paris, Cerf, 1986, p. 40. Le Cusain joue sur les mots : il associe *theos* (Dieu) et *theorein* (observer).

Performance ou signification

Magistrale séquence d'ouverture que celle de *Nostalghia* de Andreï Tarkovski. En images, Tarkovski nous demande quelle est la performance de ces images – peinture d'un grand maître du Quattrocento, statue anonyme du xviii^e siècle, film d'un génial cinéaste russe en 1983. Formulons autrement la question, après cette précision : il n'y a pas d'œuvre d'art *en soi*. La *Madonna del Parto* est tantôt une image de dévotion, tantôt une œuvre d'art, c'est le regard qu'on pose sur elle qui la transforme. La question reformulée devient : le rapport esthétique à l'œuvre d'art est-il aussi intense que le rapport dévotionnel à l'image ? Une œuvre d'art peut-elle nous faire plier les genoux, nous faire pleurer, accomplir des miracles, bref possède-t-elle un pouvoir, suscite-t-elle un culte ? À cette question, Hegel répondait par la négative : non, une œuvre d'art dans un musée serait incapable de nous faire agenouiller, même si on essaye, comme la femme élégante de *Nostalghia*². Toute une tradition historiographique qui remonte disons à Kant assigne à l'œuvre d'art le seul pouvoir de produire un « plaisir désintéressé », par opposition à l'image de dévotion par exemple, dont le rapport que le fidèle entretient avec elle est basé sur l'intérêt, le désir. Ainsi, face à l'œuvre d'art, nous serions comme des pierres insensibles, purs esprits contemplatifs. L'œuvre elle-même serait impuissante. C'est sur cette idée que David Freedberg a pu bâtir son maître ouvrage, *Le pouvoir des images* : nous refoulons des réactions moins *esthétiques* que *sensuelles* face aux images artistiques, réactions primaires, qui réapparaissent quand nous sommes confrontés à d'autres images : publicités, films d'horreur ou pornographiques, reportages « choc » ou images scientifiques. Réactions que les autres peuples, ou notre civilisation européenne à d'autres moments de son histoire, n'ont pas refoulées, contrairement à nous dont la « bonne » éducation nous empêcherait, face aux images comme à autrui, de laisser libre cours à nos émotions.

Il n'en a pas toujours été ainsi. Leon Battista Alberti, dans son traité sur *La peinture* de 1435, écrivait que la peinture « a en elle une force toute divine qui non seulement (...) permet à la peinture de rendre présents les absents, mais encore de faire surgir après de longs siècles les morts aux yeux des vivants » ; en outre, le spectateur est comme contraint de ressentir émotionnellement les émotions des personnages représentés³. Hegel ne l'ignore pas, l'art a pu produire sur les hommes des réactions fortes. « Cet éveil de tous les sentiments qui sont en nous, ce passage de notre âme à travers chaque contenu de la vie, cette réalisation de toutes nos émotions intérieures grâce à une présence extérieure purement illusoire, voilà ce que l'on considère surtout, sous ce rapport, comme la puissance particulière et par excellence de l'art »⁴. Mais, ajoutait-il, dans le rapport de l'homme d'aujourd'hui à l'art, ce n'est plus à sa puissance qu'on s'adresse ; c'est à sa vertu philosophique de « dévoiler la *vérité* sous la forme d'une configuration artistique sensible »⁵. Aussi, d'après le philosophe, nous avons

² « Nous pouvons toujours trouver admirables les divinités grecques, voir que Dieu le Père, le Christ et Marie sont dignement représentés ; nous ne plions plus les genoux » (Georg Wilhelm HEGEL, *Esthétique*, trad. fr., Paris, Le livre de poche, 2001, t. 1, p. 169).

³ Leon Battista ALBERTI, *De pictura*, trad. fr. Thomas GOLSENNE et Bertrand PRÉVOST, revue par Yves HERSANT, Paris, Seuil, 2004, p. 97 et 145.

⁴ *Ibid.*, p. 104.

⁵ G. W. HEGEL, *Esthétique*, *op. cit.*, Introduction, p. 113.

surtout besoin d'une « science de l'art » qui rende ce dévoilement accessible, et non de poètes, de mystiques ou d'artistes qui se pâment devant les chefs-d'œuvre ⁶.

L'histoire de l'art comme « science » aura donc exclu de son domaine l'observation des réactions violentes ou intenses face aux images, l'analyse de leur puissance. Elle restreignait son champ à une seule catégorie d'images – les œuvres d'art – en même temps que se constituaient les grandes collections muséales. Et elle devait les analyser dans une dialectique de l'essence et de l'apparence, la seule que connaissait la philosophie pour atteindre la vérité. Côté apparence, c'est du point de vue d'une histoire des styles que les œuvres d'art ont été (et sont encore souvent) regardées, comparées, classées, au sein d'un cadre de référence fondé sur quelques concepts et pratiques à usage interne (l'auteur, l'évolution, l'influence, la copie, l'écart, l'originalité, le génie, etc.). Si l'on parle de la puissance d'une œuvre d'art, dans cette optique, c'est en fait comme expression de la puissance créatrice de l'artiste. Côté essence, l'histoire de l'art rebaptisée *iconologie* aura mis l'accent sur la signification et sur la fonction des œuvres – une approche qui s'inscrit, même de loin, dans la philosophie grecque des images. Philosophie d'abord platonicienne où l'image est inséparable de la problématique de l'être et de l'apparence, de l'illusion et du vrai. Philosophie aristotélicienne ensuite où l'image, en représentant le réel, donne une idée de la Forme intellectuelle de la réalité. Le concept post-kantien de « forme symbolique » développé par Ernst Cassirer en est la suite : tous les faits culturels (les mythes, les arts) prennent des formes susceptibles de renseigner sur les sociétés qui les ont produites. Cette théorie de la connaissance, spécialement appliquée aux images par Panofsky, voit l'œuvre d'art principalement comme une traduction des idées et de la « mentalité de base » de la société qui l'a vue naître ⁷ ; forme et technique sont envisagées dans cette iconologie dans la mesure où elles révèlent une finalité significative et fonctionnelle. L'œuvre d'art est conçue comme une *représentation*. L'attention n'est plus mise sur l'œuvre au style unique mais sur le sens et le rôle des œuvres en général. Panofsky est à l'origine de tous les départements de *visual studies* qui fleurissent outre-Atlantique, où le terme d'art est souvent exclu tant les œuvres y sont « désesthétisées » pour être analysées comme documents historiques pertinents.

Réactions face aux images ou actions des images

La « science de l'art » voulue par un Hegel et incarnée au cours du xx^e siècle par une certaine histoire de l'art universitaire a fait long feu. L'art ne semble plus un concept suffisamment stable et universel pour servir de fondation à une discipline qui se veut scientifique : « l'art » est désormais compris comme une construction culturelle dont les dates de vie et de mort font l'objet de spéculations remarquables ⁸.

⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁷ Erwin PANOFSKY, *Studies in Iconology*, Oxford, 1939, trad. fr. *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1969, p. 20.

⁸ Voir Hans BELTING, *Bild und Kult*, Munich, Beck, 1990, trad. fr. *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998, et *Das Ende der Kunstgeschichte ?*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1983, trad. fr. *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Paris, J. Chambon, 1989 (Gallimard, Folio essais, 2007, sous-titré *Histoire et archéologie d'un genre*).

Quant à la représentation, nous avons pris conscience, et il y a plusieurs raisons à cela, que les images ne se contentent pas de représenter passivement des faits, des idées, des personnes. Les images circulent, jouent, trompent, choquent, plaisent ou convainquent : en un mot, elles « performent »⁹.

Mais comment les images performent-elles ? Elles sont inertes par définition. Aussi une première réponse consiste à déduire leur « agentivité » (la façon dont les hommes considèrent les images comme des agents¹⁰) des *réactions* qu'elles suscitent. Et de préférence, les réactions les plus extrêmes : adoration, extase, fétichisme, iconoclasme. Nous retrouvons là la démarche de David Freedberg, qui veut édifier une « histoire de la réaction » (*response*) face aux images¹¹. Son étude, qui observe la croyance au « pouvoir » des images sans cloisonnement chronologique ou géographique, repose sur l'idée qu'elle est ancrée dans la nature humaine, et qu'elle découle de la faculté qu'a l'homme de produire des images dans son esprit pour entrer en contact avec le monde. Dans cette perspective, l'*imitation* semble la faculté cognitive essentielle de l'homme : ce ne sont pas les images matérielles qui sont douées de pouvoirs magiques, c'est notre imagination qui les leur attribue. Le déplacement théorique actuel de Freedberg vers la neuro-esthétique complète l'analyse : ce serait certains neurones (les neurones-miroirs) qui nous pousseraient à réagir par mimétisme. Cette démarche est exemplaire de la tendance qui se veut à la pointe de la recherche en ce moment : la *naturalisation* du rapport aux images. Nous attribuerions naturellement un pouvoir aux images parce que nous cherchons naturellement à imiter ce que nous percevons.

On pourrait dire que notre livre se veut une réaction *culturaliste* pour expliquer l'attribution par les hommes de certains pouvoirs aux images. Nous serions plutôt du côté de Jack Goody, qui dans *La Peur des représentations* montre bien que l'usage des images et leurs effets ne sont pas un universel, mais un choix de société à chaque fois particulier¹². Autrement dit, l'approche *culturaliste* des images récuse toute explication globale, elle demande quasiment une approche au cas par cas. C'est une

⁹ L'opposition entre une philosophie classique de l'image qui représente quelque chose et l'image qui fait quelque chose, qui possède une « force » propre, avait déjà été nettement posée par Louis Marin : « D'où la tentative de cerner, par retour à la question « originaire », l'être de l'image, non en le renvoyant à l'être même, non en faisant, de l'être de l'image, la pure et simple, et cognitivement insuffisante, voire trompeuse image de l'être, son *mimème*, mais en interrogeant ses « vertus », comme on l'aurait dit jadis, ses forces latentes ou manifestes, bref, son efficace, fût-il même de connaissance. L'être de l'image, en un mot, serait sa force (...) » (Louis MARIN, *Des pouvoirs de l'image*. *Gloses*, Paris, Seuil, 1992, p. 10-21, ici p. 10).

¹⁰ Alfred GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford-New York, 1998, trad. fr. *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Dijon, Presses du réel, 2009, p. 20-23.

¹¹ David FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago-Londres, 1989, trad. fr. *Le Pouvoir des images*, Paris, G. Monfort, 1998 ; ID., « Pictorial Composition and Emotional Response », 2002, consultable en ligne sur Interdisciplines.org : www.interdisciplines.org/artcog/papers/3/version/original, et David FREEDBERG et Vittorio GALLESE, « Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience », dans *TRENDS in Cognitive Sciences*, vol. 11, n° 5, mai 2007, p. 197-203.

¹² Jack GOODY, *Representations and Contradictions* (1997), trad. fr. *La Peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Paris, La Découverte, 2003. Position également développée dans *Image et*

approche qui privilégie les singularités et les différences plutôt que les ressemblances et les généralités.

De plus, plutôt que de partir sur un prétendu fonctionnement psychique ou cognitif commun à toute l'humanité, nous voulons partir des images elles-mêmes, auxquelles on attribue, dans certaines sociétés et à certaines époques, du pouvoir, de l'efficacité, de la puissance. Par exemple, pourquoi telle image de la Vierge va susciter un culte immense, va se voir attribuer des milliers de miracles, alors que telle autre va laisser tout le monde dans la plus grande indifférence ? Ici, la généralité du mimétisme psychique n'explique rien, puisque justement, on n'a pas affaire à une réaction générale, mais particulière.

Il nous faut donc, pour analyser la performance des images, moins nous tourner du côté de la réaction des spectateurs que de l'image elle-même, dans sa matérialité propre, dans les conditions pragmatiques de la manifestation de sa puissance iconique.

Présence, ressemblance, apparition

Ces conditions, on pourra déjà en reconnaître trois. La première est la présence.

Jean-Pierre Vernant a bien et tôt énoncé l'idée que c'était la présence de l'image qui la rendait efficace dans les premiers cultes de l'Antiquité grecque¹³. Il observe ainsi qu'aux origines de la religion grecque, les objets de culte, comme le *xoanon*, sont aniconiques ; ils ne sont même pas destinés à être montrés. Seulement, du fait d'être là, ils protègent l'espace qui les environne et les personnes qui s'y trouvent. On pourra faire la même observation ailleurs : les boliw du Niger¹⁴ par exemple sont informes et capables de capter les forces invisibles parce qu'ils sont eux-mêmes cachés. Mais bien souvent, comme dans le cas du reliquaire chrétien, c'est parce que les « images-objets », comme dit Jérôme Baschet¹⁵, cachent quelque chose qu'elles sont efficaces. Il n'y a pas loin de la présence de l'image à la présence du sacré dans l'image.

Si l'on se concentre sur les images chrétiennes, il faut admettre que le modèle anthropologique de la présence ne suffit pas à expliquer leur puissance. L'image chrétienne ressemble. Les icônes sont « vivantes » parce qu'elles ressemblent à leur prototype. Comparons avec l'Antiquité grecque, décrite par Vernant : alors que le passage du culte grec antique de l'image efficace à l'œuvre d'art admirée est un passage de la présence à l'apparence, de l'objet aniconique à l'image ressemblante, dans le monde chrétien, si l'on suit par exemple Hans Belting¹⁶, on observe ce même passage de l'image de culte à l'œuvre d'art, mais pour une autre raison : il correspond

transgression au Moyen Âge, par Gil BARTHOLEYNS, Pierre-Olivier DITTMAR et Vincent JOLIVET, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

¹³ Jean-Pierre VERNANT, « De la présentification de l'invisible à l'imitation des apparences » [1983], dans Id., *Mythe et pensée chez les Grecs : études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1996, p. 339-351.

¹⁴ *Recettes des dieux. Esthétique du fétiche*. Catalogue de l'exposition, Musée du quai Branly, 3 février-10 mai 2009, Paris-Arles, Musée du Quai Branly / Actes Sud, 2009, p. 36-37.

¹⁵ Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 25-64 ; sur sa conception de l'efficacité des images, cf. p. 44-60.

¹⁶ Hans BELTING, *Image et culte*, op. cit.

dans ce cas au passage du respect de la ressemblance (les icônes byzantines) à une licence de plus en plus grande, prise par les peintres et les sculpteurs, à l'égard de cette ressemblance au prototype (les images en Occident à partir de la Renaissance). Dans les récits et les légendes, les images ressemblent aux saints que les fidèles voient dans leurs visions. L'image, dans sa matérialité, dans son « objectivité » est niée le plus possible, au profit d'une ressemblance immatérielle. Ainsi l'image chrétienne se voit-elle écartée de l'accusation d'idolâtrie : ce n'est pas tant la présence de l'image qui la rend efficace, en tant qu'objet, que l'apparition du saint en elle, en tant que corps vivant. Voilà pourquoi Jean-Claude Schmitt notamment a pu établir qu'au Moyen Âge, l'image est un corps¹⁷. Une deuxième condition de la manifestation de la puissance iconique est ainsi la ressemblance.

Mais pour qu'une image soit ressemblante, il faut qu'elle soit visible. Si l'image est présente comme objet, si elle ressemble comme corps, comme image même elle apparaît. Prenons l'exemple du cinéma. Il y a bien entendu une réalité première que la caméra a enregistré et que la projection re-présente, mais le propre de l'image de cinéma se situe dans son mode d'apparition : son animation. On ne peut guère séparer ce que l'on voit dans une image de film et la manière dont on la voit. À l'image comme représentation s'oppose ici l'image comme apparition. À qui l'image s'adresse-t-elle ? Comment se donne-t-elle à voir ? Que donne-t-elle à voir d'elle-même ? Situation donc, plutôt que signification ainsi que le concevait déjà Edgar Morin en 1956 dans *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*¹⁸. Nous sommes moins dans le domaine de la communication que dans celui de la performativité, au sens des « actes de parole ». Dans un échange verbal, selon cette conception pragmatique bien relevée en 1975 par Pierre Bourdieu, reprise dans *Ce que parler veut dire* et dans *Langage et pouvoir symbolique*, une série de signes, de gestes et d'objets peuvent produire, à côté du message, un effet significatif tel que l'instauration d'un rapport social. De même, l'image peut à la limite être un événement sans message mais non sans conséquence sur le spectateur¹⁹. Alors, écrit Thomas More en 1516, quand le prêtre fait son entrée dans le sanctuaire, dès qu'il s'est revêtu de ses ornements de plumes, tous se prosternent dans le silence absolu, et le spectacle frappe l'âme d'une sorte de terreur pieuse, comme si Dieu était descendu dans le temple (*Utopia*)²⁰.

Nous voulons quitter un monde où l'image représente et signifie d'emblée quelque chose. Nous voulons donc entrer dans un univers intellectuel où les images apparaissent, agissent avant de prendre sens, avant d'être les images de quelque chose. Certes, certaines images signifient au moment d'apparaître – le panneau de

¹⁷ Jean-Claude SCHMITT, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

¹⁸ Edgar MORIN, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Paris, Minuit, 1956.

¹⁹ Réagissant aux approches linguistiques (d'Austin et d'Habermas) « du pouvoir des mots », Pierre Bourdieu écrit « Le langage autorisé : les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, t. 5-6, 1975, p. 1983-190 ; *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 103-119, également dans *Langage et pouvoir symbolique*, Paris (Points Essais), p. 159-173.

²⁰ THOMAS MORE, *Utopia*, livre 2, chap. 9, *Des différentes religions d'Utopie*.

circulation routière – et peuvent être univoques, n'avoir quasiment pas de référent, surtout si l'image-signe est arbitraire, conventionnelle. Mais généralement l'image agit avant d'être interprétée ou sans devoir l'être, elle performe en se donnant à voir, à manipuler, en revenant à l'esprit, en étant simplement présente. L'exemple du panneau de signalisation peut sans doute faire sentir la différence de démarche. Au point de vue de la performance, ce n'est pas la signification de l'image (« ne pas traverser », « céder la priorité ») qui importe, mais le fait que l'image livre un seul message et que cette communication soit instantanée. Alors elle est performante, et alors il faut se demander comment elle parvient à signifier quelque chose, à ne signifier qu'une seule chose et toujours la même chose.

Ce type d'analyse considère les images comme des acteurs de la vie sociale, des « agents », pour reprendre le terme d'Alfred Gell²¹. L'*agency* – l'agentivité – est ici un des concepts clefs dans la mesure où il dégage l'image du champ sémiologique pour l'inscrire dans celui de la culture matérielle. Cette notion s'apparente largement à la théorie de l'acteur-réseau développée notamment par Michel Callon, John Law et Bruno Latour²², dont l'un des apports est de s'attaquer au partage entre sujets et objets. Pour ce faire, elle ne préjuge pas de l'importance du rôle d'un corps, d'un texte ou d'un artefact dans la dynamique sociale ; tout et tous agissent comme des intermédiaires de l'action humaine. Plutôt que d'images, il faudrait donc parler en toute rigueur ici d'objets visuels.

Une histoire des images agissantes

Les images, de la plus simple comme le panneau signalétique, à la plus complexe comme la *Madonna del Parto*, agissent sur nous. Mais force est de constater que nous ne sommes pas habitués à les envisager de cette manière. Lorsqu'un journal français publie en 2008 des photographies des effets de la bombe atomique à Hiroshima, le débat porte essentiellement sur la véracité de ces images. Quand, en 2005, un journal danois fait paraître des caricatures du prophète Mahomet, des intégristes s'indignent jusqu'à prononcer des menaces de mort, des gouvernements prononcent des peines de prison, interdisent des journaux de parution, parce qu'ils éprouvent ces images comme des agressions envers leur foi. Mais beaucoup de commentateurs en Europe ont interprété ces réactions comme étant plus politiques que religieuses, il ne leur est pas venu à l'esprit que de telles images pouvaient avoir de l'effet sur leur spectateur. C'est dire l'importance de prendre les images par leur efficace, même si ce n'est pas notre habitude, si nous voulons comprendre le monde qui nous entoure. C'est dire à quel point notre façon d'interpréter « naturellement » les images comme des représentations vraies ou fausses, et sur le mode de la signification, est profondément culturelle et ancrée historiquement dans nos manières de penser.

Pourtant nous n'avons aucune difficulté pour trouver dans l'histoire occidentale des témoignages de l'activité des images dans la société ; notre livre leur est consacré. Mais il semble qu'entre les théories de l'image, qui la réduisent traditionnellement

²¹ A. GELL, *Art and Agency*, op. cit.

²² Bruno LATOUR, *Re-assembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, 2005, trad. fr. *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006, où l'on trouvera la littérature à ce sujet.

à une simple représentation, et les pratiques qui mettent en jeu les images dans des configurations précises, s'est créé l'écart même que Foucault relevait entre « ce qu'on dit » et « ce qu'on voit »²³. Le discours occidental a souvent tenté de réduire les images à des mots, gêné par leur opacité de choses qui obéissent à une logique non discursive. Encore faut-il (beaucoup) nuancer.

Certainement le Moyen Âge chrétien nous offre ici le meilleur (mais pas le seul) terrain d'observation. L'Église fait le choix du visuel : comme dit Nicolas de Cues au xv^e siècle, pour Dieu, voir, c'est faire. Elle a fait aussi le choix des images et, de fait, le caractère que les théologiens valorisent, que ce soit en bonne ou en mauvaise part, est qu'elles sont agissantes : elles s'expriment et font des miracles. Elles sont à la fois pensées et vécues comme des agents, intermédiaires par excellence entre le monde naturel (divin) et le monde des hommes. Plus précisément, prenons une source de référence, canonique, révélatrice de l'usage médiéval des images. Dans ses *Commentaires aux Sentences*, Thomas d'Aquin établit une trilogie de fonctions assignées à l'image : enseigner, rappeler, émouvoir²⁴. L'image est certes comprise comme représentation de l'Histoire sainte, qu'elle a à charge de transcrire visuellement. Mais le théologien note que cette transcription visuelle est plus qu'une traduction : elle agit sur la mémoire du spectateur, elle frappe son imagination. Bref, l'image est ici plus efficace que le discours. Thomas d'Aquin faisait appel sans doute à la tradition rhétorique de « l'art de la mémoire », une mémoire artificielle et visuelle dans laquelle on apprend à se souvenir en transcrivant les idées et les noms en « images agissantes », *imagines agentes*. Ces images frappantes sont extrêmes : en beauté, en laideur, en couleurs, en associations ; tous les moyens sont bons pour associer les idées à des images étonnantes, qui font écart et par là, se retiennent plus facilement. Ainsi pour se rappeler d'un témoin à un procès, la *Rhétorique à Herennius* conseille de l'imaginer au lit, « tenant une coupe dans la main droite, des tablettes dans la gauche et, à l'annulaire, des testicules de bouc » (testicules et témoin ayant la même racine, *testes*)²⁵. Ce n'est pas parce que les images mnémoriques ressemblent qu'elles frappent, c'est parce qu'elles dissemblent. Ou plutôt il s'agit de créer des « ressemblances inattendues », comme le dit le même texte. Si nous étions aristotéliens, nous dirions : des métaphores. Par conséquent, l'action des images

²³ Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 25.

²⁴ THOMAS D'AQUIN, *Scriptum super Sententiis*, liber III, dist. 9, quaest. 1, art. 2, quaestiuicula 2 : *Fuit autem triplex ratio institutionis imaginum in Ecclesia. Primo ad instructionem rudium [instruire les illettrés], qui eis quasi quibusdam libris edocentur. Secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria essent [restent en mémoire], dum quotidie oculis repraesentantur. Tertio ad excitandum devotionis affectum [exciter un sentiment de dévotion] qui ex visis efficacius incitatur quam ex auditis* (éd. Paris, P. Lethielleux, t. 4, 1947, éd. latine et trad. fr. par Jacques MÉNARD, 2009, consultable sur <http://docteurangelique.free.fr/index.html>, 8595).

²⁵ *Ad Herennium*, livre 3, XX, 33, attribué à CICÉRON, éd. Guy ACHARD, Paris, Les Belles Lettres, 1989. Voir Frances A. YATES, *The Art of Memory*, Londres, Routledge et Kegan Paul, 1966 ; trad. fr. *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 22-23.

n'est en rien le résultat de leur nature, mais de leur production artificielle. Les images qui agissent sont le fruit d'une *poétique*.

Peut-être bien qu'il ne faudrait pas opposer, comme l'incipit de *Nostalgia* ou l'esthétique de Hegel, une relation esthétique et une relation religieuse aux images. Car c'est peut-être, dans le cadre d'une analyse pragmatique de ses *moyens*, par sa qualité esthétique (son intensité d'apparition), que l'image, œuvre d'art ou image de dévotion, peut devenir efficace. Que l'œuvre d'art puisse susciter autant d'émotion ou d'excitation que l'image de dévotion la plus sincère, un texte de Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art* en témoigne parfaitement²⁶. « Tout objet (sans qu'il y ait lieu de distinguer s'il a été directement créé par la « nature » ou s'il a été façonné par l'homme) est un être doué d'une vie propre et qui en conséquence a un effet inévitable. L'homme subit continuellement cette influence psychique. » À plus forte raison l'objet esthétique, que Kandinsky compare aux touches du piano, qui font vibrer les cordes – l'âme. Cette vibration est ce que le peintre russe appelle « l'efficace » de l'art. Dans ce sens, l'image possède une force qui agit sur le spectateur et qui provient de la capacité poétique de l'artiste ; l'image est perçue comme objet esthétique.

Mais nous ne pouvons pas non plus nier que dans beaucoup de textes, où le pouvoir des images est plus le pouvoir de l'imaginaire, comme un fait de croyance, la qualité esthétique d'une image est tout à fait indifférente, voire contraire à son efficacité. À cet autre pôle de la performance iconique, il faudrait sans doute placer les images miraculeuses, dont les récits médiévaux décrivent toutes les actions « physiques » et « métaphysiques » : bouger, pleurer, saigner, allaiter, parler, guérir, repousser le démon. Dans ces récits, nulle trace de travail humain, nulle poétique à l'œuvre : la seule *virtus* divine habite l'image.

Dans le *Dialogue des miracles* de Césaire de Heisterbach, un novice explique à un moine à quel point il est étonné de savoir que dans le bois d'une image « vivante » de la *Vierge à l'Enfant*, il y eut effectivement « une voix pour parler, une main pour frapper (...) ainsi que d'autres mouvements de la vie », puisque dans le bois, la pierre ou le métal il n'y a aucun *spiritus*. Mais le moine répond que l'Esprit divin est par essence et puissance dans toute créature, et qu'il est dans son pouvoir d'animer²⁷.

Entre ces deux pôles – la poétique de l'image agissante et la sacralité de l'image miraculeuse – se déploie à notre avis toute la gamme des modalités médiévales de la performance iconique. C'est pourquoi nous avons choisi, dans cet ouvrage, de couvrir largement le Moyen Âge, principalement à partir du XII^e siècle, quand les textes sur les images se font plus nombreux et plus divers : hagiographies, *exempla*, documents administratifs, livres de piété, théologie, etc. Loin d'être une simple « Bible des illettrés », soumise au règne du Logos, l'image imprégnait tous les aspects de la vie et de la pensée des sociétés chrétiennes, depuis ses fondements anthropologiques – Dieu créa l'homme à son image, etc. – jusqu'aux utilisations ordinaires des objets visuels. Ce livre, qui a été généreusement accueilli par Alain Dierkens dans la collection des

²⁶ Vasili Vasilievitch KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst : insbesondere in der Malerei*, Munich, 1912 ; trad. fr. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1989, p. 125-126.

²⁷ CÉSAIRE DE HEISTERBACH, *Dialogus miraculorum*, 7, 45, éd. J. STRANGE, 1851, vol. 1, p. 64.

Problèmes d'histoire des Religions et par les Éditions de l'Université de Bruxelles, est ainsi le résultat d'un échange initial entre deux laboratoires d'histoire médiévale²⁸. Mais le monde médiéval nous occupe aussi parce qu'il met au point des façons de vivre avec les images que nous observons toujours aujourd'hui. Alors que certaines relations sont beaucoup moins présentes dans notre vie quotidienne, on peut aussi se demander si de nouvelles ne sont pas apparues. Qu'advient-il de la performance des images quand se développe ce regard esthétique qui marque l'entrée de la culture européenne dans « l'ère de l'art » ? L'image religieuse, devenue œuvre d'art, perd-elle tous ses pouvoirs, ou exalte-t-elle enfin sa puissance poétique ? Quand l'image entre dans l'âge industriel, devient reproductible et finalement immatérielle à l'époque du numérique, sa dématérialisation et sa multiplication lui font-elle perdre son « aura », ou au contraire accroissent-elles sa sphère d'influence ? Quand enfin l'art lui-même et les artistes se définissent plus par le processus de création que par la réalisation achevée, quand l'art finit par se penser comme « performance », cela signifie-t-il que l'art s'est rangé du côté du marché ou qu'enfin on en a bien fini du platonisme esthétique ?

Quatre modes de la performance iconique

La performance des images est plurielle. Si l'on tente d'en trouver les modalités diverses au cours de l'histoire de la culture visuelle en Europe, si l'on cherche à examiner dans le détail la variété de ces modalités dans une société aussi complexe, aussi contrastée que celle du Moyen Âge ou que la nôtre, il sera difficile de définir les critères uniques qui rendent les images performantes ou les modes de performance dont elles sont l'objet. Les textes qui composent ce livre dessinent pourtant quatre tendances au sein de la culture européenne, qui sont en même temps des façons d'aborder la performance des images.

- (1) Celle qui nous est la plus étrangère sans doute, la plus typiquement médiévale, est l'attribution de la vie à des images matérielles, « élues » par la divinité, consacrées par l'institution ecclésiale et comme allant souvent de soi pour la majorité des gens, en ville comme à la campagne. Jean-Claude Schmitt, Jean-Marie Sansterre, Pierre-Olivier Dittmar et Thomas Golsenne s'attachent à définir ainsi leur *agentivité*.
- (2) Plus familière aux historiens et aux iconologues, l'*efficacité* évoque ici le rapport de conformité entre l'effet produit par une image et l'intention qui a présidé à sa réalisation. Une image est efficace quand elle accomplit la fonction qu'on lui attribue, tel est l'un des arguments des textes d'Elisa Brilli, Brigitte D'Hainaut-Zveny et Valentine Henderiks.
- (3) Par la notion de *performativité* d'une image, on établit un rapport avec les actes de parole. Il s'agit, dans les essais de Jean Wirth, Gil Bartholeyns, André Gunthert, Pierre Lagrange et Bertrand Rougé, de montrer l'intérêt et la difficulté de passer d'une sémiologie à une pragmatique des images, mais également de voir comment ces domaines sont historiquement et socialement reliés entre eux.

²⁸ Cf. la *Note de l'éditeur de la collection* au début de ce volume.

- (4) La *puissance* désigne enfin, dans le sens spinoziste que nous lui donnons, les possibilités d'une image. Rapportée à son essence, l'image n'est que représentation, objet second ; mais déterminée par sa puissance, elle peut être plus que son référent, comme un paysage photographié par Sophie Ristelhueber qui nous émeut plus que le même paysage vu de nos propres yeux. Étudier l'image quant à sa puissance, c'est aussi observer qu'un film sur les camps de concentration produit d'autres effets qu'une simple description des camps. L'image puissante est aussi celle qui entretient une multiplicité de rapports avec tout ce qui n'est pas elle. Cette perspective est abordée par Chloé Maillet et Corneliu Dragomirescu, interrogeant les relations entretenues par les images, la lecture, le théâtre, ou Jean-Claude Bonne et Eduardo Aubert, sur la relation entre image et musique.

Nous n'avancons pas des concepts prêts-à-servir. On pourra trouver, dans les essais qui suivent, des discordances, des désaccords sur la définition de la performance des images. On pourra trouver nos catégories quelque peu arbitraires et en trouver d'autres. Nous aurions pu, par exemple, nous servir de la notion d'*efficience*, par laquelle François Jullien définit l'efficacité « à la chinoise », qui s'épanouit dans le non-agir et le laisser-advenir, plutôt que dans l'intention et l'action²⁹. Peut-être était-ce une bonne piste pour penser l'efficacité particulière de ces objets immobiles, apparemment passifs, que sont les images. Nous ne l'avons pas suivie, tout simplement parce que les auteurs avec lesquels nous avons travaillé partent d'une définition occidentale de l'efficacité comme résultat d'une action. La théorie de la performance des images que nous proposons dans cette introduction est inductive. Elle est moins le point de départ que le résultat de ce livre pensé, construit à plusieurs.

²⁹ François JULLIEN, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset, 1996.

Agentivité

Les images et le sacré

Jean-Claude SCHMITT

S'il existe dans la société médiévale un rapport entre les images et le sacré, il doit s'entendre de manière dynamique, productive, *performative*. Et ce dans les deux sens : le « sacré » – notion dont on va s'employer à préciser le sens – est le fondement d'une multitude d'images, dont les formes, les usages et les thèmes de prédilection (scènes de l'Ancien Testament, vie du Christ et de la Vierge, martyres des saints, etc.) sont très variés. Inversement, les images *produisent* du sacré, ce qu'attestent des gestes de dévotion (offrandes, dons de cierges, d'ex-voto, etc.), lesquels s'adressent en principe aux entités célestes figurées dans l'image, à moins qu'ils ne visent l'image elle-même : dans sa matérialité, elle tend en effet à se substituer à son prototype. Mais à considérer globalement « l'image » et « le sacré », on risque de négliger toutes les nuances qui tiennent tant au polymorphisme de chacune de ces notions qu'à l'évolution historique. On ne peut s'enfermer dans une observation atemporelle des rapports entre l'image et le sacré : il faut insister au contraire sur la dynamique historique de ces rapports, sur leurs changements dans la longue durée, bien au-delà, du reste, de ce qu'il est convenu d'appeler le « Moyen Âge ».

La sacralité des images n'alla pas de soi dans le christianisme et fut même longtemps tenue en grande suspicion¹ : les clercs assimilaient en effet la vénération des images à l'« idolâtrie », à la « survivance » des idoles païennes. Dans l'Occident latin, une fois passé le réflexe de défense des Carolingiens (exprimé en premier lieu dans les *Libri carolini* de 787) contre la promotion du culte des icônes à Byzance (qui prenait le contre-pied de l'iconoclasme des VIII^e-IX^e siècles), c'est vers l'an mil que fut

¹ Je me permets de renvoyer à mon étude « La notion de sacré et son application à l'histoire du christianisme médiéval », dans Jean-Claude SCHMITT, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, p. 42-52.

reconnu le caractère sacré de certaines images du Christ, de la Vierge et des saints, que se développa un culte de ces images, qui s'intégra peu à peu à la liturgie de l'Église. La part grandissante que les images prirent dans le culte à partir du XI^e siècle ne tarda pas à poser de graves questions² : qu'est-ce qui, en effet, donne à l'image ou à certaines images, un pouvoir sacré les distinguant des objets « profanes », souvent par assimilation à d'autres objets – les reliques – dont la sacralité était reconnue de longue date ? Est-ce le seul fait de *représenter* un être sacré (le Christ, la Vierge, un saint), de lui prêter visiblement un visage ? Est-ce le fait d'établir un lien mystérieux entre la *matière* de l'image (le bois, les pigments, l'or) et le *corps glorieux* de l'être céleste rendu visible et sensible par l'image ? N'est-ce pas plutôt un acte rituel de *consécration* effectué par un personnage qui lui-même est jugé *sacré* (un prêtre, un évêque) et ce, en un lieu également considéré comme *sacré* (l'autel, l'église) ?

Aux questions relatives au fondement de la sacralité, s'ajoutent celles qui touchent à la mesure de celle-ci : faut-il l'apprécier à l'aune de la dévotion, du caractère expressif des prières et des chants, du faste des actes liturgiques, telles les processions qui permettent à l'image de prendre possession de son territoire ? Est-elle fonction du nombre et du prix des objets traditionnellement attachés à la manifestation et à la production du sacré (l'encens, les cierges) et qui désormais accompagnent aussi les images ? Mieux encore, la reconnaissance de la sacralité d'une image n'est-elle pas dépendante des miracles qu'elle est censée produire ou dont elle favorise la manifestation, pour le plus grand profit du sanctuaire qui l'abrite ? On le voit, la sacralité des images présente de multiples facettes : elle peut tenir à ce que les images montrent (le visage d'êtres sacrés), à ce qu'elles sont (des objets sacrés, qui parfois contiennent d'autres objets sacrés : les reliques, voire une hostie consacrée), à ce qu'on fait d'elles (des gestes de consécration, des processions), à ce qu'elles produisent (des miracles, beaucoup d'émotion et des richesses drainées en abondance).

Le paganisme, le christianisme et le sacré

L'historien de la culture médiévale travaille d'abord sur des textes, donc sur des mots. Au Moyen Âge, le vocabulaire relatif à ce que nous nommons la « religion » est avant tout latin. Même s'il n'a cessé d'évoluer et d'innover, il est donc l'héritier d'une longue tradition culturelle qui remonte au paganisme romain. C'est le cas notamment de tous les mots qui touchent au sacré. Mais en se transmettant d'une époque et d'un monde à l'autre, ces mots ne sont pas restés insensibles aux évolutions historiques. Ils ont changé de forme linguistique et de contenu sémantique. Ils sont donc les premiers indices de transformations sociales et idéologiques dont il importe de prendre la mesure pour comprendre la place qui revient aux images dans la production du sacré chrétien.

Dans la Rome antique se distinguaient fortement les deux notions de *sacer* et *sanctus*. Ces mots avaient même racine (le verbe *sancire*, qui signifie sanctionner), mais des emplois complémentaires. Était *sacer* ce qui relevait publiquement de la

² François BOESPFLUG et Nicolas LOSSKY (éd.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Cerf, 1987 ; Olivier BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XV^e siècle)*, Paris, Seuil, 2008.

propriété des dieux et se trouvait à ce titre garanti par les lois de la *res publica*. Le *jus sacrum* sanctionnait le « sacrilège » : le coupable d'un crime contre les dieux, comme la profanation d'un temple, était déclaré *sacer*, c'est-à-dire passible d'une mort que quiconque pouvait lui infliger en toute impunité. La formule de malédiction « *sacer esto* » (Sois sacré !) vouait le coupable aux dieux infernaux. Pour sa part, *sanctus* (participe passé de *sancire*) désignait celui qui méritait d'être « sanctionné ». Les deux mots se combinaient dans la qualification des tribuns de la plèbe, dont on disait qu'ils étaient « sacrosaints » (*sacrosancti*) : quiconque les tuait était aussitôt mis à mort sans jugement. Autrement dit, le sacré était défini à Rome par la loi, comme une sphère réservée, une sorte de « sanctuaire » politique et social. Il s'apparente à ce que les anthropologues ont appelé le tabou³.

Dans le christianisme latin⁴, même si les mots sont restés les mêmes, leur choix a évolué, car les conceptions du sacré ont fortement changé. Le mot *sacer* s'est parfois maintenu pour lui-même (*sacrum* pourra désigner l'église), mais est surtout entré dans la composition de verbes et de substantifs désignant la production du sacré par l'Église et les clercs : d'où la faveur des mots *consecratio*, *sacramentum* (lequel a donné à la fois « serment » et « sacrement ») et *sacrificium* (vidé de tout contenu sanglant réel et s'appliquant au sacrement de l'eucharistie). En un mot, le « sacré » romain, assimilable au tabou, a cédé la place à un « sacré de consécration » soumis à la volonté et aux gestes de l'Église et des clercs. Du côté de *sanctus*, l'évolution est comparable : le mot a trouvé un terrain illimité de développement en se spécialisant dans la louange des « saints » apôtres, martyrs, vierges et confesseurs, désignés, d'une manière ou d'une autre (les procès de canonisation, réservés au pape, n'apparaissent qu'au XIII^e siècle), par l'autorité ecclésiastique. Là encore, on n'est pas saint en soi, on ne naît pas saint, on le devient, on est consacré comme saint.

Face au « sacré » antique, l'Église a élevé une barrière infranchissable : ce que nous appelons le paganisme fut nommé *idolatria*. Notons-le : la culture païenne antique fut caractérisée par référence aux images (les idoles, ces images jugées « fausses » et « démoniaques »). Ce qui historiquement, on l'a dit, a eu pour conséquence une très forte méfiance du premier millénaire à l'égard des images, toujours soupçonnées de réintroduire le culte des idoles. Mais dans un deuxième temps (à partir de l'an mil), on se mit au contraire à exalter de plus en plus la puissance sacrée des images chrétiennes. Dans les deux cas, qu'il s'agisse de dénoncer l'idolâtrie païenne ou de sanctifier les images chrétiennes, l'image est au centre de la question historique de la production du sacré.

Il nous faut cependant tenir compte des nuances du vocabulaire. Au tournant des XII^e-XIII^e siècles, le clerc parisien Jean Beleth, auteur d'une importante somme de liturgie, la *Summa de ecclesiasticis officiis*, introduit, alors qu'il traite des cimetières, une distinction plus générale entre trois sortes de lieux et entre trois adjectifs dont

³ On se reportera pour la bibliographie à D. CASAJUS, « Sacré », dans Pierre BONTÉ et Michel IZARD (éd.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1991, p. 641-642 et R. KEESING, « Tabou », *ibid.*, p. 695-697.

⁴ On retrouve à Byzance des distinctions comparables entre *hieros* (sacré) et *hagios* (saint), deux mots hérités de l'Antiquité grecque.

on devine l'importance : *religiosus, sacer, sanctus*⁵. Les distinctions sémantiques introduites par Jean Beleth sont importantes et elles ont été reproduites par les auteurs postérieurs, en premier lieu, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, par le plus grand liturgiste médiéval, l'évêque de Mende Guillaume Durand, auteur du *Rationale divinatorum officiorum*, bientôt traduit sous le titre *Rational des divins offices*. Selon Jean Beleth et Guillaume Durand, la sépulture individuelle d'un mort est seulement un « lieu religieux » (*locus religiosus*) digne de respect ; à l'inverse, le cimetière doit à sa consécration par l'évêque d'être un « lieu sacré »⁶ ; enfin, les églises, qui bénéficient de l'immunité ecclésiastique, sont des « lieux saints » (*loca sancta*)⁷. La séquence « religieux » < « sacré » < « saint » définit une hiérarchie, une intensité croissante, une progression dans la sacralité. Tirons-en trois conclusions :

1. il se confirme qu'il n'y a pas dans le christianisme médiéval de « sacré en soi » : est sacré ce qui est consacré ou du moins reconnu comme sacré par l'Église ;
2. ce qu'on définit globalement comme « sacré » comporte en fait des distinctions internes, des cercles concentriques d'intensité variable ;
3. entachées au départ par le soupçon d'idolâtrie (qui comportait aussi ses réminiscences bibliques, tel le Veau d'or), les images chrétiennes auront à gravir tous les échelons pour parvenir au sommet d'une pleine sacralité.

La sacralisation des lieux, des temps, des personnes, des objets et des images

L'intervention de l'Église dans le monde introduit une hiérarchisation des lieux et des temps, des personnes et des objets, et parmi ces derniers des images, suivant un principe concentrique de densification du sacré de l'extérieur vers l'intérieur : le ban de l'église, vaste zone bénéficiant d'une immunité juridique, inclut le cimetière, ceint et protégé par un mur contre la divagation polluante des animaux et offrant aux fugitifs le droit d'asile ; le cimetière entoure lui-même l'église monastique ou paroissiale, ce lieu « sacré » par excellence, parce qu'il a été « consacré » par l'évêque le jour de sa dédicace. L'intérieur de l'église est à son tour hiérarchisé, avec l'opposition de la nef, réservée aux laïcs, et du chœur, occupé par les clercs ou les moines : ces deux espaces sont strictement séparés par un chancel ou un jubé. Pour finir, au centre du chœur se dresse l'autel principal, qui est le « saint des saints », le *locus* de la consécration eucharistique. Mais lui-même possède un *loculus*, une cavité reliquaire dérobée aux regards, où l'évêque a scellé des reliques des saints durant la consécration⁸. C'est

⁵ JEAN BELETH, *Summa de ecclesiasticis officiis*, éd. H. DOUTEL, Turnhout, Brepols, 1976 (Corpus Christianorum, Continuatio medievalis, XL), p. 5-6.

⁶ Michel LAUWERS, *La mémoire des ancêtres, le souci des morts. Morts, rites et société au Moyen Âge (Diocèse de Liège, XI^e-XIII^e siècle)*, Paris, Beauchesne, 1997.

⁷ Dominique IOGNAT-PRAT, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800-v. 1200)*, Paris, Seuil, 2006 ; Didier MÉHU, *Paix et communautés autour de Cluny (X^e-XI^e siècle)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2001 ; Iv. (éd.), *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols, 2007.

⁸ Les mêmes principes valent pour les autels portatifs, qui transportent avec eux leur cercle de sacralité : Éric PALAZZO, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme. La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2008.

là aussi, sur ou derrière l'autel, que se dressent des images, elles aussi « sacrées » et d'autant mieux que certaines contiennent des reliques. D'autres images semblent occuper des lieux secondaires, mais du moment qu'elles sont attachées à des autels – les autels latéraux de la nef ou des chapelles funéraires des bas-côtés – elles n'ont pas moins de dignité et de pouvoir d'attraction des fidèles.

Si la même hiérarchie du sacré s'observe dans le cas des personnes, c'est que l'Église présente un ordre homothétique où la disposition des choses et des êtres est le miroir de l'ordre social : on ne saurait donc les séparer. Ainsi, la différence est considérable entre le prêtre, qui à l'autel refait de ses mains « sacrées » les gestes du Christ consacrant les espèces du pain et du vin, et les simples clercs qui se rapprochent de lui par la tonsure et le célibat, mais ne sont pas plus dignes que les laïcs de célébrer le sacrifice eucharistique. Il en va de même pour les « livres saints » (sacramentaire, pontifical, évangélaire, graduel, missel, bréviaire, etc.) ou les « vases sacrés » (calice, patène, ciboire d'or et d'argent, matières les plus dignes de contenir le corps du Christ) : tous ces ensembles d'objets sont hiérarchisés selon leurs fonctions et leur charge de sacralité. C'est dans cette échelle aux multiples facettes que les images ont progressivement conquis une place : dans le Haut Moyen Âge, la croix, en tant que « signe » (*signum*) du Christ, fait seule l'objet d'un culte ; à partir de l'époque carolingienne et surtout de l'an mil, le crucifix (*imago crucifixi*) accède à la même dignité (l'un des plus anciens conservés est le *Gerokreuz* de la cathédrale de Cologne, vers 970) ; se répandent en même temps les images reliquaires ou *majestates*, comme celles de sainte Foy de Conques ou des Vierges à l'Enfant de Clermont et d'Essen ; aux XII^e-XIII^e siècles se multiplient les *tavole*, les peintures sur bois de la Vierge et des saints. Dès lors, il n'est plus nécessaire que les images contiennent des fragments de la Vraie croix ou des corps saints pour faire des miracles. Elles s'émancipent du culte ancien des reliques et à leur tour suscitent la vénération des fidèles, envahissent leurs rêves, sont dotées de légendes, sont portées en procession, se voient offrir des cierges et des ex-voto, deviennent le centre de gravité des paroisses et des confréries ⁹.

⁹ Outre l'ouvrage collectif qui concerne directement ce sujet dans une perspective comparatiste : Françoise DUNAND, Jean-Michel SPIESER et Jean WIRTH (éd.), *L'image et la production du sacré*, Paris, Klincksieck, 1991, voir plus spécifiquement : Michael CAMILLE, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Chicago University Press, 1989 ; Jean WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développement (VI^e-XI^e siècle)*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1989 ; David FREEDBERG, *Le pouvoir des images* (1989), trad. fr., Paris, G. Montfort, 1998 ; Hans BELTING, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art* (1990), trad. fr., Paris, Cerf, 1998 ; Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1996 ; Jean-Marie SANSTERRE et Jean-Claude SCHMITT (éd.), *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée. Actes du colloque international organisé par l'Institut historique belge de Rome en collaboration avec l'École française de Rome et l'Université libre de Bruxelles (Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998)*, Bruxelles-Rome, 1999 ; Jean WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999 ; Jean-Claude SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002 ; Jean WIRTH, *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Cerf, 2008.

Peut-on opposer au Moyen Âge le « sacré » et le « profane » ?

Qu'en était-il aux marges ou à l'extérieur du dernier cercle de sacralité ? Le langage commun et la sociologie durkheimienne nous ont habitués à considérer les notions de « sacré » et de « profane » comme deux notions symétriquement opposées. Mais une telle symétrie était-elle concevable pour les clercs du Moyen Âge ? L'éloignement du centre, saturé de sacralité, supposait nécessairement une perte progressive de substance et de légitimité, par exemple entre l'intérieur et l'extérieur de l'église (particulièrement vers l'entrée occidentale, tournée vers le monde séculier). Au-delà du dernier cercle s'étendait le domaine des choses matérielles, dites « temporelles » ou « séculières » (*temporalia, secularia*) où l'âme était plus en péril. Durant le Haut Moyen Âge, le jugement des clercs, à propos de ce monde qu'ils ne contrôlaient pas, fut d'abord négatif : soit ils ignoraient le monde des « paysans » (jugés « païens » : le mot vient de *pagani*), soit ils dénonçaient la persistance rurale des « superstitions », plus ou moins assimilées à l'« idolâtrie ». Les capitulaires carolingiens et les pénitentiels des évêques du Haut Moyen Âge répètent en vain leurs condamnations du culte des arbres, des sources ou des fontaines où se traînent les malades dans l'espoir d'une guérison et où ils laissent des effigies de bois en guise d'ex-voto. Les Vies de saints invoquent la puissance miraculeuse – *virtus* – de saint Martin et de ses émules, seule capable de s'affronter victorieusement à l'Empire du démon. Mais quand à l'époque romane les images commencent à se faire plus nombreuses, elles trahissent des attitudes plus ambivalentes : il ne s'agit plus tant de combattre de front le monde sauvage que de le *convertir* en ornements peints ou sculptés, dans les églises comme dans les lettres ornées des manuscrits monastiques, en faisant surgir du foisonnement des entrelacs des corps hybrides aux ailes déployées, aux pattes griffues, aux têtes de démons. D'un côté sont reconnues l'altérité radicale et « l'inquiétante étrangeté » de cette sauvagerie, de l'autre s'ouvrent à elle le cœur du sanctuaire et la profondeur des livres sacrés : les clercs s'emparent de cette force vitale pour se doter d'un surcroît de sacralité. Ainsi, alors que les bois, les sources, les animaux sauvages semblent receler des puissances indomptées auxquelles la plupart des clercs sont étrangers par l'acquisition – souvent dès le plus jeune âge – de la culture livresque et latine et leur acculturation dans le cloître et les écoles, à partir des XI^e-XII^e siècles d'autres attitudes affleurent dans la documentation écrite et figurée, favorables au contraire à la domestication de ces menaces extérieures. On ne saurait isoler ce renversement d'attitudes du grand essor matériel et démographique de l'Occident à cette époque, marqué entre autres par l'extension des défrichements, la création de nouveaux centres de peuplement, la naissance des paroisses, la *spatialisation* des rapports sociaux¹⁰.

Au début du XIII^e siècle, ce mouvement s'approfondit sous d'autres formes encore. Des clercs indépendants de la culture des cloîtres, formés aux écoles urbaines, friands de littérature romanesque en langue vernaculaire – celle des cours princières et des villes – (par exemple, dans le milieu anglo-normand, Gautier Map, Gervais de Tilbury, Giraud de Cambrie), puis un peu plus tard des prédicateurs mendiants (tel le dominicain lyonnais Étienne de Bourbon), puisent une partie de la matière de leurs *mirabilia* et de

¹⁰ *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2007.

leurs *exempla* dans ce que le XIX^e siècle appellera les traditions folkloriques. Le plus souvent, ces clercs s'offusquent de ce qu'ils découvrent chez les *rustici*, mais du moins en rendent-ils compte assez fidèlement : ils mentionnent des cultes qui ne s'adressent pas aux saints de l'Église, mais aux arbres et aux fontaines ou même à un chien ¹¹ ; des sources miraculeuses et des « arbres aux fées » comme celui qui, à Domrémy, attirera Jeanne d'Arc ; des sorciers (*malefici*) et des sorcières de village (*vetule*) à qui les populations locales attribuent des pouvoirs de malédiction ou de guérison ; des mascarades, dont nous retrouvons les images dans les sculptures des églises et dans les marges des manuscrits. Les manuscrits religieux eux-mêmes – bibles, psautiers, missels, bréviaires, livres d'heures – voient leurs marges se peupler entre 1250 et la fin du XIV^e siècle de créatures étranges que les contemporains nomment *drôleries*, en raison de leurs apparences frivoles, ou encore *babouineries*, parce qu'elles comptent parmi elles de nombreux singes ¹². Il s'agit très souvent d'hybrides, d'humains à tête d'oiseaux ou de quadrupèdes, ou d'animaux à tête humaine, de monstres fantastiques, et aussi de petits personnages adoptant des postures et des comportements obscènes. Ces *marginalia* (ce terme est en revanche moderne) s'affichent à l'extérieur des églises (gargouilles), à l'intérieur (sur certains chapiteaux, sur le jubé et surtout dans les stalles des chanoines), sur les plafonds peints des demeures aristocratiques, y compris celles des évêques. Dans l'église champenoise de Courtisols, un chapiteau de la croisée du transept, sculpté vers 1520, montre un singe observant un chien qui se lèche les testicules. Sur le chapiteau lui faisant face, le témoin de la scène n'est autre que la Sainte Face du Christ tenue par deux anges (fig. 1 et 2). Il faut décidément nous départir de nos conceptions moralisantes d'un sacré expurgé par le concile de Trente de ses tendances les plus charnelles (alors que le christianisme médiéval avait donné toute sa dimension corporelle à la pensée de l'Incarnation), puis aseptisé par la morale puritaine du XIX^e siècle. Qu'on en juge, vers 1450, par le plafond peint du presbytère de Lagrasse, en Languedoc, tout entier couvert de scènes paillardes que Rabelais aurait d'autant moins reniées qu'elles mettent en scène des moines (peut-être même les voisins immédiats du curé, sur l'autre rive de l'Hérault) : ainsi voit-on un moine remplir d'eau chaude la baquet où l'un de ses frères partage du bon temps avec une prostituée (fig. 3). Gardons-nous des jugements anachroniques : ce qui est mis en scène dans une telle image, c'est la vigueur physique qui, dans le christianisme, religion du corps incarné, a toujours été requise du prêtre, au point que depuis Grégoire

¹¹ Emmanuel LE ROY LADURIE, *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, Paris, Gallimard, 1975 ; Jean-Claude SCHMITT, *Le saint lévrier. Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1979 (2^e éd. Champs, 2004).

¹² Michael CAMILLE, *Images dans les marges. Aux limites de l'art médiéval* (1992), trad. fr., Paris, Gallimard, 1997 ; Jean-Claude SCHMITT, « L'univers des marges », dans Jacques DALARUN (éd.), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002, p. 328-361 ; Gil BARTHOLEYNS, Pierre-Olivier DITTMAR et Vincent JOLIVET, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2008 ; Jean WIRTH (éd.), *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Droz, 2008.



Fig. 1 et 2. Courtils, Église Saint-Martin, chapiteaux, vers 1250.

le Grand, les eunuques et les infirmes étaient écartés du sacerdoce. La chasteté n'est méritoire qu'au prix du sacrifice¹³.



Fig. 3. Lagrasse, Maison du Patrimoine (ancien presbytère), vue du plafond, xv^e siècle.

Ainsi, le rapport entre l'Église, maîtresse de la sphère légitime du sacré, et le monde séculier n'a-t-il cessé d'évoluer. L'heure n'est plus à la condamnation de principe des choses du monde, mais au compromis. Si l'Église tente avec succès de s'immiscer dans des domaines sur lesquels elle n'avait jusqu'à présent pas de prise, elle est obligée en retour de tenir compte des contraintes propres au monde des laïcs. On ne saurait réduire le monde séculier, dont les clercs tiennent désormais le plus grand compte, à ce que nous nommons le « monde profane » par opposition au « monde sacré » : ce que les clercs découvrent au fond des campagnes et de bois, mais parfois aussi dans la foule urbaine, avec effroi ou fascination, ce sont d'autres formes de sacralité, avec lesquelles ils acceptent de composer, qu'ils s'efforcent de ramener dans le giron du sacré légitime de l'Église, quitte à *diaboliser* les poches de résistance : c'est le cas des pratiques de sorcellerie, dont le sort est scellé au xv^e siècle par l'invention cléricale du sabbat des sorcières.

Sacramenta et sacramentalia

Un autre aspect de cette évolution est la limitation de ce qu'on pourrait appeler la sphère du sacré légitime de grande intensité, telle que l'Église entendait l'assumer : au sacré généralisé du Haut Moyen Âge succède un sacré plus étroitement localisé, compté et limité aux *sept sacrements* ; il s'oppose au sacré du deuxième cercle, de ce

¹³ Sur les rapports complexes, dans la pratique, entre chasteté et sacerdoce, voir le cas du curé Pierre Clergué dans Emmanuel LE ROY LADURIE, *Montaillou, op. cit.*, p. 22 et suiv.

qu'on appelle désormais les *sacramentalia*¹⁴ Le nombre des *sacramenta* fait écho à d'autres septénaires très importants comme les sept dons du Saint Esprit, les sept vertus, les sept vices. Ils s'opposent aux *sacramentalia*, dont la liste n'est au contraire pas close et qui sont les autres actes accomplis et objets manipulés par les clercs, qui ne bénéficient pas ou plus de la même puissance sacrée ni de la même dignité. La distinction entre les sept sacrements et les sacramentaux passe par les points de rencontre entre les mondes laïc et ecclésiastique, là où s'exerce le plus activement la volonté de l'Église de légitimer, en le sacralisant à des degrés divers, le monde séculier.

Les sept sacrements sont : le baptême, la confirmation, l'ordination du prêtre, la pénitence, l'eucharistie, le mariage, le sacrement des malades. À l'exception de l'ordination, les sacrements concernent aussi les laïcs, encadrés dans un nouvel ordre catéchétique, pénitentiel et sacramentel défini lors du concile de Latran IV de 1215. Un sacrement leur est même réservé : le sacrement du mariage, qui témoigne au plus haut point de la volonté ecclésiastique de sacralisation du monde séculier.

Vers 1440/1444, Rogier van der Weyden représenta ensemble les sept sacrements dans son célèbre *Triptyque des sept sacrements* (Anvers, Musée des Beaux-Arts) (fig. 4). On y découvre, dans une perspective oblique, l'intérieur d'une église gothique (Sainte-Gudule de Bruxelles ?). Au premier plan, la nef est occupée en son centre par une crucifixion : la Passion du Christ est le fondement et la justification de tous les sacrements ; elle est aussi l'objet de la contemplation du fidèle qui en est muni. La douleur expressive de la Vierge, de saint Jean, des saintes femmes offrent un modèle de piété doloriste à ceux qui contemplent la peinture : le triptyque ouvert invite directement à l'*imitatio*, aux larmes et à la componction. Tout autour de cette figure centrale, les bas côtés et les chapelles latérales abritent six des sept sacrements, administrés par le clergé : à gauche (côté Nord de l'église), le baptême, la confirmation et la pénitence ; à droite (côté Sud), l'ordination, le mariage et l'extrême onction. Enfin, au centre de l'église, au deuxième plan du tableau, est représenté le sacrement de l'eucharistie : un prêtre célèbre la messe à l'autel médian situé devant le jubé, donc accessible aux yeux des fidèles cantonnés dans la nef. L'image fixe l'instant décisif et le plus sacré, celui de l'élévation de l'hostie, offerte à la contemplation et à l'adoration des chrétiens. Mais juste au-dessus de l'autel et de l'hostie, une autre image est présente : une Vierge à l'Enfant, assise sur son trône dans un retable ouvert (*Schreinemadonna*). Un ange s'agenouille devant la Vierge, comme s'il s'agissait d'une Annonciation. Cependant, le phylactère qu'il déroule ne proclame pas la salutation angélique¹⁵, mais une citation du *De sacramentis* de saint Ambroise confirmant la doctrine de la Présence réelle dans les espèces consacrées du pain et du vin. La citation fait aussi de la Passion du Christ le fondement du sacrifice eucharistique : *Hic panis manu Sancti Spiritus formatus in Virgine. Igne Passionis est decoctus in cruce. Ambrosius in libro de sacramentis* (« Ceci est le pain formé dans la Vierge par la main du Saint Esprit. Il fut cuit sur la croix par le feu de la Passion. Ambroise

¹⁴ Adolph FRANZ, *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, 2 vol., Fribourg, 1909.

¹⁵ On attendrait en effet : *Ave Maria gratia plena, dominus tecum*.

dans le Livre des sacrements »)¹⁶. Le triptyque comporte encore d'autres « images dans l'image » : les blasons figurés sur le cadre du retable ; ce sont ceux de deux personnages importants de l'entourage du duc de Bourgogne, l'évêque de Tournai Jean Chevrot (vers 1400-1460) et son ami Philippe Courault. Ces deux personnages sont d'ailleurs représentés dans la scène du sacrement de la confirmation du baptême, administré par l'évêque de Tournai.



Fig. 4. ROGIER VAN DER WEYDEN, *Retable des Sept Sacrements*, v. 1453 ; huile sur bois, panneau central 200 x 97 cm, panneaux latéraux : 119 x 63 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers.

Cette image, un grand triptyque de 2 mètres de haut et 2,23 mètres de large quand il est ouvert, pose à divers titres la question de la sacralité des images : l'objet participe du sacré par sa présence sur un autel, dans une église, l'église Saint-Hippolyte de Poligny et plus précisément la chapelle Saint-Antoine fondée par Jean Chevrot. Il participe aussi du sacré par ce qu'il représente : la Passion du Christ et les sept sacrements, soit, par excellence, le fondement mythique et l'exercice réglé du sacré le plus légitime de l'Église. Grâce à l'image, ce sacré n'est pas statique : elle est le lieu en effet d'une « performance » qui vise à la « production du sacré ». Cette performance s'exerce par des voies complexes : le commanditaire se projette dans l'œuvre pour participer plus étroitement aux mystères qu'elle représente et pour bénéficier – une fois qu'il sera mort – des grâces spirituelles de sa fondation ; quant aux spectateurs de l'image,

¹⁶ AMBROISE DE MILAN, *De sacramentis*, IV, 4, 14-17. Voir Hans BELTING et Christine KRUSE, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Munich, Hirmer, 1994, p. 188 et ill. 108-111. Sur la signification ecclésiologique de l'œuvre : D. IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu*, op. cit., p. 609-612 et ill. 25.

dans la chapelle où elle apparaît, ils sont confrontés à la mise en scène *in situ* – dans l'espace d'une église idéale – aux modèles de la vie sacramentelle dans un parcours qui les emmène, au rythme de la vie du chrétien, du baptême à l'extrême onction, en passant par l'adoration de l'hostie. L'image transmet un message social et idéologique, impose la norme de la vie chrétienne, invite chaque spectateur individuellement à se conformer à cette norme, à se *convertir* pour mériter la vie éternelle.



Fig. 5. Bénédictionnaire Calderini, Cambridge, Harvard University, Houghton Library, ms Typ. 1, f° 14 v.

Cependant, une telle image est également sacrée par l'acte de consécration dont elle a dû bénéficier. Cet acte n'est certes pas l'un des sept sacrements (*sacramentum*), mais un *sacramentalium*. À la même époque, les pontificaux (ainsi se nomme le « livre de l'évêque »¹⁷) énumèrent les sacrements et les sacramentaux administrés par l'évêque. Exceptionnellement, des images accompagnent dans les manuscrits la description des actes liturgiques. Le *Bénédictionnaire* de l'évêque italien Andrea

¹⁷ Éric PALAZZO, *Histoire des livres liturgiques. Le Moyen Âge. Des origines au XIII^e siècle*, Paris, Beauchesne, 1993, p. 204-220 (Le Pontifical, livre de l'évêque).

Calderini de Ceneda (1378-1385)¹⁸ énumère ainsi tous les *sacramentalia* possibles, avec les paroles et les gestes rituels de l'évêque, en y joignant à chaque fois une image : on voit ainsi se succéder la bénédiction du fromage, du lait et du pain à Pâques, les exorcismes destinés à guérir les possédés et à chasser les démons, l'excommunication des impies puis leur réconciliation, la dédicace des églises, la bénédiction du ciborium de l'autel (*umbracula altaris*), de la cloche, des vases sacrés, ses vêtements sacerdotaux, la réconciliation des lieux sacrés profanés, le sacre et le couronnement des rois. Les images des églises ne sont pas oubliées : une miniature représente la bénédiction de l'image de la Vierge, une autre la bénédiction de la *tabula* peinte de l'autel¹⁹, deux autres encore la réconciliation des images saintes profanées soit par un juif, soit par un sarrasin. La mise en page revêt elle-même une forte présence iconique qui participe de la sacralisation de l'acte rituel. Ainsi, pour la « bénédiction de l'image de la Vierge » (fig. 5)²⁰, le caractère répétitif de la rubrique, l'abondance du décor marginal (essentiellement végétal), l'intégration de la miniature dans le reste des éléments graphiques déploient sur le parchemin une sorte de « rituel de la couleur » dont le contrepoint sonore est donné par la portée musicale qui soutient le chant de la *scola*. De telles miniatures ont sans doute une fonction illustrative et même décorative, propre à un riche manuscrit réalisé pour un évêque, mais là ne s'arrête pas leur signification : par leur caractère sériel et encyclopédique, elles déclinent visiblement tout le pouvoir d'intervention du prélat dans le domaine étendu du sacré et lui renvoient l'image de sa capacité à mobiliser les forces du sacré dans les objets les plus concrets des rituels ecclésiastiques et jusque dans les images qui donnent une présence visible aux puissances invisibles.

Parmi tous les *sacramentalia* énumérés par le *Bénédictionnaire* figure aussi le sacre des rois (bien que notre évêque italien n'ait sans doute jamais eu personnellement à officier en une telle circonstance !). En France, le « sacre et le couronnement » des rois ont fait l'objet d'*ordines* liturgiques précis, dont les manuscrits sont parfois richement enluminés de manière à présenter toute la série complexe des actes liturgiques accomplis dans la cathédrale de Reims. L'*ordo* enluminé du milieu du XIII^e siècle n'a pas été réalisé pour le roi (la date du manuscrit pourrait faire penser à Philippe III, fils de saint Louis), ni même pour l'archevêque de Reims, mais sans doute pour un évêque suffragant de celui-ci, l'évêque de Châlons, qui pouvait être appelé à participer à la cérémonie²¹. L'*ordo* du XIV^e siècle, encore plus riche en miniatures, a

¹⁸ Cambridge, MA, Harvard University, Houghton Library, ms Typ. 1. Le peintre Battista di Biagio Sanguigni participa à la décoration de ce manuscrit, qui comporte 78 miniatures, dont 55 de sa main et 23 de celle d'un artiste florentin postérieur. Je remercie Elisa Brilli de m'avoir communiqué cette information. Voir <http://app.cul.columbia.edu:8080/exist/scriptorium/individual/MH-H-1.xml>.

¹⁹ *Ibid.*, f° 21 v.

²⁰ *Ibid.*, f° 14 v.

²¹ Jacques LE GOFF, Éric PALAZZO, Jean-Claude BONNE et Marie-Noël COLETTE, *Le sacre royal à l'époque de saint Louis d'après le manuscrit latin 1246 de la BnF*, Paris, Gallimard, 2001.

été réalisé au contraire pour le roi Charles v et dans son entourage immédiat²². Je ne m'intéresserai pas ici à tout ce que ces images montrent, mais plutôt à ce qu'elles ne dévoilent pas de la cérémonie et de ses suites. On sait que s'opéra très tôt une sorte de confusion habilement entretenue entre le baptême de Clovis à Reims et, dans la même ville, la cérémonie du sacre des rois de France, ainsi rattachée au miracle originel. La même huile céleste, apportée à saint Remi par la colombe du Saint Esprit, était censée avoir servi au baptême du premier roi chrétien de la dynastie et servir encore à chaque sacre : elle était conservée dans une ampoule dont les moines de Saint-Rémi avaient la garde ; le jour du sacre, ils la portaient à l'archevêque de Reims qui en prélevait une infime portion pour la mélanger au baume de l'onction, sur la tête, les épaules et la poitrine du roi. Mais il manque à ces images un élément essentiel à la signification sacrée de la cérémonie et du pouvoir du roi, que Marc Bloch a bien éclairée dès 1924 dans *Les rois thaumaturges*²³ : à l'issue du sacre, dès la sortie de la cathédrale de Reims, le nouveau roi « touchait » pour la première fois les écrouelles des malades qui se pressaient à ses pieds dans l'espoir d'une guérison. Si le rite du sacre conférait son caractère sacré au roi « très chrétien », le « toucher des écrouelles » manifestait l'efficience du « miracle royal ». Mais ce miracle n'était pas celui des saints thaumaturges : même si Dieu protégeait le monarque, celui-ci ne guérissait pas en tant que témoin du Christ comme le faisaient les saints. L'attitude de l'Église était donc, une fois encore, ambivalente : actrice de la sacralisation du roi, elle veillait en même temps à maintenir le toucher des écrouelles à l'extérieur du sanctuaire et ne le mentionnait pas même parmi les prescriptions explicites des *ordines* du sacre et du couronnement. De fait, ce n'est pas dans un tel *ordo*, mais sur le frontispice d'un manuscrit du xv^e siècle de la traduction française de la *Cité de Dieu* de saint Augustin par Raoul de Presles qu'on trouve l'une des rares représentations figurées du « miracle royal » (fig. 6-7). Mais cette image n'a pas la valeur prescriptive de celles qui, dans les *ordines*, figurent la succession des gestes du sacre. Elle participe de la lecture politique du traité augustinien faite à la fin du Moyen Âge dans l'entourage du roi. Cette lecture politique s'appuie sur une mémoire historique et mythologique : celle du baptême de Clovis, qui non seulement est assimilé au sacre royal, mais aurait conduit le monarque mérovingien à toucher, le premier, les écrouelles²⁴. On ne peut s'empêcher de voir dans l'acceptation par l'Église du « miracle royal » (qui devient une pratique régulière au xiii^e siècle sous le règne de saint Louis²⁵), une concession faite par l'Église à la revendication laïque et plus précisément royale d'une forme concurrente de sacralité,

²² Anne D. HEDEMANN, *The Royal Image. Illustrations from the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1991, p. 152, pl. 5-6 (Londres, British Library, ms Cotton Tiberius B viii).

²³ Marc BLOCH, *Les Rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre* (1924), nouvelle éd. Paris, Gallimard, 1983, avec préface de Jacques LE GOFF. L'auteur ignorait l'image présentée ci-dessous.

²⁴ Sur la tradition selon laquelle Clovis aurait touché les écrouelles, voir Marc BLOCH, *Les Rois, op. cit.*, p. 32-33.

²⁵ Jacques LE GOFF, « Préface », dans Marc BLOCH, *Les Rois, op. cit.*, p. xvi ; Id., *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996 (Bibliothèque des histoires), p. 74.



Fig. 6 et 7. RAOUL DE PRESLES, *La Cité de Dieu*, Mâcon, BM ms 1. frontispice (droits réservés).

différente de celle de l'Église. Celle-ci reconnaissait néanmoins le « miracle royal », pour autant qu'elle gardât la main sur l'essentiel du sacré et du couronnement, en y prenant une part éminente (ainsi est-ce l'archevêque qui pose sur la tête du prince la couronne que les pairs du royaume sont, dans un deuxième temps seulement, appelés à soutenir). De même qu'elle concédait au roi ce miracle qui n'en était pas vraiment un, l'Église a toujours écarté l'idée que le roi pourrait être considéré comme un prêtre à l'instar de Melchisedech, le roi de Salem qui pour Abraham bénit le « pain et le vin » (Genèse 14,18), ce qui justifia qu'on vît en lui une préfiguration du Christ roi. « Au roi très chrétien » (l'expression commence alors à apparaître au profit du roi de France), l'Église reconnut l'équivalent du grade ecclésiastique mineur de sous-diacre ; elle accepta aussi que le roi, qui était un laïc, communie sous les deux espèces, comme les prêtres. Mais la séparation des pouvoirs spirituels et temporels l'avait définitivement emporté dans la Chrétienté latine dès la Réforme grégorienne du XI^e siècle : cela n'a pas empêché des zones partielles de recouvrement, comme on vient de le voir, mais la tentation de la *théocratie* a été à jamais écartée : dans le long terme, on peut estimer que cette absence de confusion fut l'un des germes les plus puissants de la modernité politique de l'Occident²⁶. Cependant, la séparation des sphères d'intervention de l'Église et du monarque a permis que se développe une sacralité propre au pouvoir séculier dont héritera finalement l'État moderne. Dans ses études réunies sous le titre *Mourir pour la Patrie*, Ernst Kantorowicz²⁷ a restitué admirablement ce développement d'une sacralité de la nation, monarchique puis républicaine, et de l'objet émotionnel qu'on appelle la *patrie*, à laquelle on peut aller jusqu'à *sacrifier* sa vie. La patrie, véritable *incarnation* de la communauté nationale, de sa « terre sacrée », de ses valeurs, de son drapeau et de son hymne, source d'émotions et enjeu du sacrifice suprême, n'a rien à envier, dans le registre du sacré, à l'ancienne *patria*, la cité céleste promise aux élus.

C'est tout cela, en somme, que suggère l'image frontispice de la traduction française par Raoul de Presles de la *Cité de Dieu*. D'autant mieux que l'œuvre a pu être réalisée pour le roi Louis XI ou son entourage proche²⁸. La fonction idéologique de l'image tient à la mobilisation dans l'espace de la première page, qui est une pleine page, de très grand format (510 x 355 mm), de tout le légendaire de la « Nation France »²⁹ : le baptême de Clovis (avec la sainte Ampoule donnée par la colombe du Saint Esprit à Saint-Remi de Reims), le don de l'oriflamme par Charlemagne à l'abbé de Saint-Denis (dont l'église abbatiale est bien reconnaissable), l'origine céleste des fleurs de lys. Elle y ajoute le « miracle royal » – Clovis aurait le premier touché les

²⁶ Je me permets de renvoyer à mon article « Problèmes religieux de la genèse de l'État moderne », dans Jean-Philippe GENET et Bernard VINCENT (éd.), *État et Église dans la genèse de l'État moderne*, Madrid, 1986, p. 55-62.

²⁷ Ernst H. KANTOROWICZ, *Mourir pour la patrie et autres textes*, Présentation de Pierre LEGENDRE, Paris, PUF, 1984.

²⁸ François AVRIL et Nicole RAYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, Flammarion, Bibliothèque nationale, 1993, n° 29, p. 68, ill. 29 (Mâcon, BM, ms 1, vers 1480).

²⁹ Colette BEAUNE, *Naissance de la Nation France*, Paris, Gallimard, 1985.

écrouelles au sortir des fonts baptismaux – pointe avancée du pouvoir monarchique dans la sphère du sacré.

Gardons-nous ce faisant d'une vision téléologique de l'évolution historique, qui serait marquée par un progrès irrésistible, régulier et nécessaire du « désenchantement du monde », suivant l'expression de Max Weber reprise par Marcel Gauchet³⁰. L'expression est à manier avec précaution en raison de l'ambivalence des notions concernant le sacré. L'État s'est affranchi progressivement du sacré de l'Église, mais pas pour supprimer la valeur du sacré : pour développer au contraire sa propre sacralité. Dès la fin du Moyen Âge, l'Église ne dispose plus de tous les pouvoirs symboliques et idéologiques et les élites laïques, princières et bourgeoises, ont leur mot à dire dans les cours et dans les villes y compris en matière religieuse. Elles aspirent (dans les confréries, les fondations pieuses, les pratiques funéraires, les commandes artistiques destinées aux chapelles familiales, comme on l'a vu dans le cas du triptyque de Rogier van der Weyden), à des formes de sacralité qui témoignent d'un attachement intense aux valeurs et aux croyances du christianisme, mais sans renier pour autant les modes de vie et les valeurs du monde. Ces tendances, en retour, influencent le monde des clercs, comme le montrent entre autres les images.

Le sacre de l'artiste

La chrétienté médiévale a connu toutes sortes d'images, qui se distinguent par leurs supports, leur localisation, leurs figures, leurs fonctions. Ces divers critères se combinent pour produire des degrés multiples de sacralité. Par exemple, il y a de nombreux types différents de la Vierge à l'Enfant : l'une est peinte sur un mur latéral de l'église ; l'autre est sculptée et trône sur l'autel majeur : incontestablement, celle-ci jouit d'une aura sacrée supérieure, d'autant mieux qu'elle a pu faire l'objet d'une bénédiction qui l'aura « consacrée » lors de sa fabrication ou de son installation sur l'autel, comme on la vu dans le *Bénédictionnaire* de l'évêque de Ceneda. Son caractère sacré sera plus intense encore si cette peinture ou cette statue est l'objet de prières, de dépôts de cierges, d'offrandes. Elle peut avoir la réputation de faire des miracles et à ce moment-là, ce sont les ex-voto qui, en s'accumulant, attestent de sa *virtus* sacrée. Elle peut aussi bénéficier d'une légende qui rappelle les conditions miraculeuses de son apparition (toute image sacrée tend à être considérée comme « non faite de main d'homme », *acheiropoïète*) ou bien de l'agression dont elle a été l'objet, en général de la part d'un juif « déicide ». Je reviens ici à une idée défendue tout au long de ces lignes : le sacré, dans la chrétienté médiévale, n'existe pas en soi, n'est pas donné *a priori*. Il s'acquiert, c'est un sacré de *consécration*. La consécration est normalement l'effet d'un rituel de l'Église, mais elle peut aussi être conférée par l'histoire de l'objet, laquelle tient le plus souvent du mythe : une simple image trouvée dans un arbre ou une source³¹, une humble peinture de la Vierge qu'un juif un jour perça de son couteau et qui se met à saigner, deviennent des images sacrées de première

³⁰ Marcel GAUCHET, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.

³¹ Marlène ALBERT-LORCA, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002.

importance, qui drainent les foules de pèlerins, ont la réputation de faire des miracles et donnent des preuves décuplées de leur caractère sacré.

Cette situation s'observe durablement, jusqu'en plein XIX^e siècle, en tout cas si l'on pense au grand essor, à cette époque, des apparitions et de l'imagerie mariales. Pourtant, le monde a changé entre-temps. De profonds réaménagements de la sphère du sacré et de ses relations avec le monde profane se sont produits dès le Moyen Âge finissant. Plus ou moins concomitantes, la Renaissance et la Réforme introduisent, avec l'éclatement de la chrétienté occidentale en Églises rivales, des transformations décisives qui ont concerné au premier chef les images : si les protestants s'acharnèrent à leur dénier toute existence sacrée, l'art et les artistes acquirent – dans les deux camps – une autonomie et un prestige qui tendirent à les sacraliser. Cette tendance s'accéléra avec l'abandon progressif de l'iconographie chrétienne au profit d'un retour aux thèmes de la mythologie gréco-romaine ou aux thèmes profanes, comme le portrait ou le paysage. La peinture ne mobilisant plus aussi massivement la croyance religieuse, le génie et la fonction démiurgiques reconnus à l'artiste confinèrent à la transcendance. L'artiste sut si bien se rendre maître de la puissance sacrée de son art qu'il put prendre la liberté, par provocation ou conviction politique, tel Courbet, d'user du *blasphème*. À présent, ce n'est plus le prêtre, mais l'artiste qui incarne la figure du sacré. Ce n'est plus le ciel, mais la reconnaissance sociale du génie individuel qui alimente cette forme de sacré³². Le sacré ne se concentre plus dans une église (et son trésor) mais dans un musée (et ses collections), à tel point que l'agression contre un tableau exposé dans un musée – qu'il s'agisse de la Joconde ou même d'une œuvre contemporaine – est ressentie comme une *profanation*, passible de poursuite judiciaire. Certes, la persistance du vocabulaire religieux ne doit pas faire illusion : l'emphase des mots, renforcée par le culte médiatique de l'événement qui fait vendre, incite à « diviniser » les artistes en vogue et à produire de nouvelles « idoles » vivantes sur scène. Mais si une certaine forme de cohésion sociale est aujourd'hui à ce prix (à tous les sens du mot), alors que la religion traditionnelle était dans le passé le plus fort ciment du corps social, il n'est pas illégitime de se demander si cet usage émotionnel des images et l'attribution de pouvoirs démiurgiques à leurs créateurs ne recèlent pas des attentes qu'on peut dire religieuses. Si la « religion profane » (si l'on ose dire) de notre temps continue de s'investir impatientement dans les images – surtout les images cinétiques et numériques les plus récentes –, c'est que celles-ci, comme leurs ancêtres médiévales, ont pour fonction de présentifier l'absence, de dévoiler l'éphémère, d'entretenir le désir et de sacraliser son objet.

³² Nathalie HEINICH, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 2005.

Miracles et images

Les relations entre l'image et le prototype céleste d'après quelques récits des X^e-XIII^e siècles

Jean-Marie SANSTERRE

Comme le définissait récemment Richard Trexler dans un important ouvrage collectif sur l'image miraculeuse au Bas Moyen Âge et à la Renaissance¹, « a miraculous image in the West is an inorganic representation of a human being that allegedly produces an unnatural or « miraculous » effect on something external to itself, perhaps without any change to itself. Or it may be a representation that supposedly itself changes momentarily, perhaps without a change to anything external to itself »². Bien sûr, ce caractère miraculeux n'existe pas en soi ; il « resides only in the temporally and spatially limited imaginations and manipulations of certain persons, societies and cultures »³ ; autrement dit, il procède « de la réponse qu'à un moment donné, elles [ces images] ont suscitée auprès d'un public et dans le comportement dévotionnel de ce dernier à son égard »⁴.

Puisque la notion de performance suppose une transformation au moins temporaire des personnes et de certains objets⁵, il paraît intéressant d'aborder sous cet angle la

¹ Erik THUNØ et Gerhard WOLF (éd.), *The Miraculous Image in Late Middle Ages and Renaissance*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 2004 (Analecta Romana Instituti Danici. Supplementum, 35). L'introduction, p. 9-14, est d'André VAUCHEZ à qui l'on doit une belle étude sur le sujet : « Les images saintes : représentations iconographiques et manifestations du sacré », dans son recueil, *Saints, prophètes et visionnaires. Le pouvoir surnaturel au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 79-91 et 240-242.

² Richard C. TREXLER, « Being and Non-Being. Parameters of the Miraculous in the Traditional Religious Image », *ibid.*, p. 15-27, ici p. 15.

³ *Ibid.*

⁴ André VAUCHEZ, « Introduction » (voir n. 1), p. 9.

⁵ Comme aussi de l'espace, cf. Jon P. MITCHELL, « Performance », dans Christopher TILLEY et al. (éd.), *The Handbook of Material Culture*, Londres-Thousand Oaks-New Delhi,

question des images miraculeuses. Plus précisément on s'interrogera sur l'éventuel changement de nature prêté à l'image religieuse au moment privilégié du miracle. On a maintes fois observé que la distinction entre le modèle et sa représentation tend alors à s'estomper ou s'effacer. Mais dans quelle mesure et comment les récits miraculaires suggèrent-ils ou expriment-ils cela alors que les positions théoriques se soucient de marquer la différence entre l'image et le prototype ⁶ ? Et comment, le cas échéant, s'efforcent-ils de marquer malgré tout cette différence ? Pour tenter de répondre à ces questions on s'attachera plus aux miracles que l'on pourrait qualifier de « réflexifs », ceux qui se manifestent sur l'image elle-même, qu'aux miracles « transitifs », dont les effets se font sentir sur les personnes concernées ⁷. Mais qu'ils appartiennent à l'une ou l'autre catégorie, ou aux deux à la fois, les miracles n'érigent pas nécessairement en image miraculeuse l'effigie dont il est question, un fait que l'on doit prendre en compte afin de ne pas fausser les perspectives. Une telle recherche exige une heuristique considérable et des analyses attentives aux multiples déclinaisons d'un thème complexe. Ce bref article, basé en partie sur mes travaux antérieurs ⁸, n'en

SAGE Publications, 2006, p. 384-401, référence que je dois à mon collègue Olivier Gosselain. Mitchell prend l'exemple des masques africains et celui, qui nous intéresse plus directement, de la statue monumentale de saint Paul lors de la *Festa* du saint à La Valette (Malte). « During the procession, the statue is animated by the « walking » action of the statue carriers, and its spiritual agency is confirmed by its « looking » down the streets it patronizes. The festa therefore involves not only a transformation of space, but also a transformation of object... » (p. 398). On verra, à ce propos, le beau livre de Marlène ALBERT-LLORCA, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002 (*Le Temps des images*).

⁶ Plusieurs travaux de Jean Wirth donnent de bons aperçus de ces positions pour le Moyen Âge occidental : entre autres, « Il culto delle immagini », dans Enrico CASTELNUOVO et Giuseppe SERGI (éd.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 3 : *Del vedere : pubblici, forme e funzioni*, Turin, G. Einaudi, 2004, p. 3-47 (*passim*) ; « Die Bestreitung des Bildes vom Jahr 1000 bis zum Vorabend der Reformation », dans Reinhard HOEPS (éd.), *Handbuch der Bildtheologie*, vol. 1 : *Bild-Konflikte*, Paderborn-Munich-Vienne-Zurich, F. Schöningh, 2007, p. 191-212. Bien qu'il dépasse largement la question, l'ouvrage d'Olivier BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2008, lui ménage forcément une place notable (*passim*).

⁷ D'après la distinction, désormais assez courante dans les études sur l'hagiographie, faite par Bernard FLUSIN, « Miracle et hiérarchie », dans *Hagiographie, cultures et sociétés IV^e-XIII^e siècles*, Paris, Études augustiniennes, 1981, p. 299-316, ici p. 305. Flusin parle de miracle « réflexif » lorsque le saint lui-même bénéficie de la grâce et « transitif » quand le bénéficiaire est autre que le saint.

⁸ Notamment Jean-Marie SANSTERRE, « L'image blessée, l'image souffrante : quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VI^e-XII^e siècle) », dans Id. et Jean-Claude SCHMITT (éd.), *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée* (= *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, t. 69), Rome, 1999, p. 113-130 ; Id., « Visions et miracles en relation avec le crucifix dans des récits des X^e-XI^e siècles », dans Michele Camillo FERRARI et Andreas MEYER (éd.), *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, Lucques, Istituto Storico Lucchese, 2005 (La Balestra, 47), p. 387-406 ; Id., « Omnes qui coram hac imagine genua flexerint... La vénération d'images de saints et de la Vierge d'après les textes écrits en Angleterre du milieu du XI^e aux premières décennies du XIII^e siècle », dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 49, 2006, p. 257-294, *passim*. Pour l'époque antérieure, cf. Id.,

donnera qu'un aperçu à travers quelques textes des x^e-xiii^e siècles, avant donc la période retenue dans l'ouvrage d'Erik Thunø et Gerhard Wolf mentionné plus haut.

Liens avec le prototype et passivité de l'image

On soulignera d'abord qu'un miracle en relation avec une image ne modifie pas forcément sa nature, même si le récit miraculeux établit un fort lien avec son prototype. Lorsqu'à la fin du x^e siècle un vieux moine aveugle de Ratisbonne est guéri par l'effigie du Seigneur qu'il voit en songe descendre du crucifix devant lequel il priaît, cela ne change pas la nature du crucifix dans la réalité objective et ne le dote d'aucune *virtus* intrinsèque. Selon le récit fait une génération plus tard, le moine fit pendre un ex-voto en forme d'yeux « parmi les autres signes des miracles accordés grâce au corps et aux mérites du bienheureux martyr Emmeram », le saint patron de son monastère, et non grâce au crucifix⁹. De même, dans une histoire racontée au milieu du xiii^e siècle la vue d'un crucifix induit un comportement voulu par le prototype assimilé à l'image, mais celle-ci reste un objet passif. Alors que les soldats au service du roi Jean d'Angleterre se livraient aux pillages et aux incendies, le Christ apparut à leur chef Hubert « pendant à la croix comme les *artifices* (artisans, artistes) ont coutume de le figurer en sculpture » et lui dit « épargne-moi en elle et vénère-la ». Le lendemain Hubert vint en aide à un prêtre qui portait un grand crucifix tout à fait semblable et il adora l'image¹⁰. Un exemple d'un autre ordre, narré vers 1130, concerne une tête de saint Servais destinée à recevoir certaines de ses reliques. Le commanditaire de l'œuvre, l'empereur Henri II (ou plutôt Henri III), avait fait jeter en prison les orfèvres « comme des imposteurs », car le rendu des yeux lui avait déplu. Le saint apparut au souverain avec un visage identique à celui exécuté en or, montrant « que la main des artistes ne réalisa pas l'œuvre autrement que Dieu ne le voulut ». Servais apportait ainsi sa garantie à l'image, qui fut solennellement déposée sur son autel, mais il ne l'investit d'aucune manière, du moins pas avant le dépôt de ses reliques sur lesquelles le récit ne met nullement l'accent¹¹. Dans le « Miracle du sacristain que Notre Dame visita », raconté par Gautier de Coinci (mort en 1236), la Vierge ne prend pas davantage possession de sa représentation. Chaque nuit le sacristain faisait devant une image de Marie une prière qui, tout en unissant la figure au prototype, portait sur leur distinction : il implorait la Vierge de se laisser voir telle qu'au ciel, elle qui était déjà si belle sur terre. Le sacristain fut exaucé en songe, alors qu'il dormait dans son lit¹². Plus complexe, une histoire rapportée en Angleterre par Goscelin de

« Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le Haut Moyen Âge », dans *Annales HSS*, t. 53, 1998, p. 1219-1241.

⁹ ARNOLD, *De sancto Emmeranno* (peu après 1037), II, 18, éd. Georg WAITZ, *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, vol. 4, p. 562, à propos du moine Ramwold.

¹⁰ MATTHIEU PARIS, *Chronica Majora*, éd. Henry Richards LUARD, vol. 3, Londres, 1869 (*Rolls Series*, 57, 3), p. 291 (anno 1234).

¹¹ *Gesta sancti Servatii*, 29, éd. Friedrich WILHELM, *Sanct Servatius oder wie das erste Reis in deutscher Zunge geimpft wurde*, Munich, C. H. Beck, 1910, p. 98-100.

¹² GAUTIER DE COINCI, *Les Miracles de Notre Dame* (composé à partir de 1218), I, Mir. 30, éd. Frederic KOENIG, t. 3, Genève, Droz, 1966 (Textes littéraires français), p. 11-22 (v. 19-64, pour l'image et la prière devant elle).

Saint-Bertin vers 1100. Un noble anglo-saxon réfugié à Constantinople y avait fait peindre sur le mur d'une église une belle *iconia* de saint Augustin de Canterbury. Un des yeux du portrait fut rongé par l'humidité, ce qui suscita les railleries d'une femme grecque à l'égard du saint, ce « borgne » incapable de se défendre lui-même. Augustin réagit contre cette confusion entre l'image et le prototype tout en soulignant leur lien : pour prouver que la détérioration de son portrait ne l'avait pas affecté, il se montra en songe dans l'image, belle d'une intégrité retrouvée. Ce rêve ne changea pas la nature purement matérielle de la peinture puisque, au lieu de la restaurer lui-même, le saint exigea qu'un peintre en fût chargé¹³.

L'image investie et activée par le prototype

Dans l'exemple que l'on vient d'évoquer, la confusion entre le modèle et la représentation fait figure d'attitude exotique, celle d'une Grecque remise à sa place par le saint occidental. C'est là une vision caricaturale. Bien qu'il pût y avoir à Byzance, comme en Occident d'ailleurs, des risques d'équivoque, on s'y montrait fort soucieux d'éviter une telle confusion¹⁴. Mais la théorie iconophile reliant l'image au prototype par la forme et non par l'essence n'empêcha pas de percevoir les icônes miraculeuses comme des réceptacles d'une présence céleste¹⁵ et de le dire explicitement. Selon un sermon byzantin de la fin du x^e ou du début du xi^e siècle, du sang jaillit du visage, blessé par un iconoclaste, de l'icône appelée *Maria Romaia* ; ainsi « la Mère de Dieu fit savoir qu'elle était corporellement présente et qu'elle avait souffert dans sa propre image »¹⁶. Évoquant en 1075 le célèbre « miracle habituel » qui se passait chaque vendredi soir dans l'église constantinopolitaine des Blachernes – le voile tendu devant l'icône de la *Theotokos* se soulevait et restait en l'air jusqu'au samedi – Michel Psellos affirmait que l'image recevait la « visite vivante » de la Mère de Dieu, ce qui se marquait par le changement de son apparence puisque de cachée elle devenait visible¹⁷.

À propos d'une autre fameuse icône mariale de Constantinople, l'*Hodigitria*, le pape Innocent III, au début du xiii^e siècle, considérait comme « superstitieuse l'opinion de certains Grecs selon laquelle l'esprit de la bienheureuse Vierge repose dans l'image susdite »¹⁸. Ce n'était cependant pas une spécificité byzantine. Quelque soixante ans plus tôt, un cistercien chanoine du Latran affirmait que l'icône du Christ du *Sancta*

¹³ GOSCELIN, *Historia maior de miraculis sancti Augustini*, dans *Acta Sanctorum, Maii*, t. VI, 3^e éd., Paris-Rome, 1866, p. 406-407. Analyse détaillée de ce récit : J.-M. SANSTERRE, « *Omnes qui coram...* », p. 259-262 et 293.

¹⁴ Cf. notamment Gilbert DAGRON, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007 (Bibliothèque des histoires), en particulier p. 65-77.

¹⁵ *Ibid.*, p. 72 ; BISSERA V. PENTCHEVA, « The Performative Icon », dans *The Art Bulletin*, t. 88, 2006, p. 631-655, ici p. 633-634.

¹⁶ Éd. Ernst VON DOBSCHÜTZ, « Maria Romaia. Zwei unbekannte Texte », dans *Byzantinische Zeitschrift*, t. 12, 1903, p. 173-214, ici p. 198-199, § 12-13.

¹⁷ Charles BARBER, *Contesting the Logic of Painting. Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium*, Leyde-Boston, Brill, 2007 (Visualising the Middle Ages, 2), p. 80-81, avec le texte et la traduction de ce passage du « Discours sur le miracle qui a lieu aux Blachernes ».

¹⁸ Éd. Andrea SOMMERLECHNER, *Die Register Innocenz' III, t. 9 : 9. Pontifikatsjahr 1206/1207*, Vienne, 2004 (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturforum

Sanctorum – à la fois achéiropoïète (« non faite de main d'homme ») et attribuée en partie à saint Luc – assurait la présence du Sauveur : « ici la majesté de Dieu reste continuellement dans l'image »¹⁹. Et, d'une autre manière, une Sainte Face comme la *Veronica* à l'instar du *Mandyllion* byzantin « was deemed capable of spreading the Lord's presence throughout the world, to a certain extent as analogue to the sacramental bread », tout en constituant une promesse de la vision de Dieu « face à face » à la fin des temps²⁰. Portraits « authentiques » du Christ, le *Mandyllion* et la *Veronica* firent à leur tour figure de prototypes. Une fois leur nature établie par une légende dont la formation pouvait être complexe²¹, les achéiropoïètes, à la fois reliques et images insignes, passaient pour chargées de la présence du prototype depuis l'origine et en permanence.

Parmi les miracles concernant les autres images, celui du grand crucifix en bois de l'archevêque de Cologne Gero (969-976) occupe une place particulière. Selon Thietmar de Mersebourg au début du XI^e siècle, comme la tête du Crucifié s'était fendue, Gero recourut « à l'artisan suprême », le Christ, « et à un remède salutaire ». Il plaça dans la fente une particule de la Vraie Croix et une hostie consacrée, puis il se prosterna en invoquant le nom du Seigneur, se releva, fit une humble bénédiction et obtint ainsi la réparation. En refermant la fissure, l'intervention divine, liée à la prière et à la bénédiction de l'évêque, unit de façon indissociable le corps sacramentel – vrai corps – du Christ et sa Vraie Croix au corps et à la croix figurés désormais porteurs de la présence réelle du Crucifié²².

in Rom, II. Abt. Quellen. I. Reihe, 9), n° 241 (243), p. 419 ; ancienne éd. : *Patrologie latine*, vol. 215, col. 1078.

¹⁹ NICOLAS MANIACUTIUS, *Historia Imaginis Salvatoris*, éd. A. BONAVENTURA (Rome, 1709) reprise par Gerhard WOLF, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, VCH Acta humaniora, 1990, p. 323.

²⁰ Herbert L. KESSLER et Gerhard WOLF, « Introduction », dans Id. (éd.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologne, Nuova Alfa, 1998 (Villa Spelman Colloquia, 6). Autre ouvrage important : Giovanni MORELLO et Gerhard WOLF (éd.), *Il volto di Cristo*, Milan, Electa, 2000.

²¹ Cf., par ex., Jean-Marie SANSTERRE, « Variations d'une légende et genèse d'un culte entre la Jérusalem des origines, Rome et l'Occident : quelques jalons de l'histoire de Véronique et de la *Veronica* jusqu'à la fin du XIII^e siècle », dans Joëlle DUCOS et Patrick HENRIET (éd.), *Passages. Déplacements des hommes, circulation des textes et identités dans l'Occident médiéval*, Paris, 2010, sous presse.

²² THIETMAR DE MERSEBOURG, *Chronicon*, III, 2, éd. Robert HOLTZMANN, Berlin, 1935 (1955) (*Momumenta Germaniae Historica, Script. rer. Germ.*, NS 9), p. 98-99. Cf. Pierre Alain MARIAUX, « « Faire Dieu ». Quelques remarques sur les relations entre confection eucharistique et création d'image (IX^e-XII^e siècles) », dans David GANZ et Thomas LENTES (éd.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlin, Reimer, 2004 (Kultbild. Visualität und Religion in der Vormoderne, 1), p. 95-111, ici p. 95-96 ; et, pour d'autres aspects que je ne puis évoquer ici, Annika Elisabeth FISHER, « Cross Altar and Crucifix in Ottonian Cologne. Past Narrative, Present Ritual, Future Resurrection », dans Søren KASPERSEN et Erik THUNØ, (éd.), *Decorating the Lord's Table. On the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*, Copenhague, Museum Tusulanum, 2006, p. 43-62.

Il est rare que les récits miraculeux mettent ainsi l'accent sur le contenu d'un crucifix. Qu'il ait ou non renfermé une charge concrète de sacré, celle-ci n'apparaît pas nécessaire pour que l'objet soit momentanément investi de la présence divine, qu'il bouge, pleure, saigne, verse de la sueur ou qu'il parle. Les prodiges, qui se multiplièrent avec le temps, commencèrent tôt. En 921 déjà, le Mercredi Saint à Rome près de l'autel de saint Pierre, une *crucifixa imago Christi* pleura en présence de tout le peuple au moment où on lisait la Passion et participa ainsi à sa réactualisation liturgique²³. L'animation toucha ensuite les statues de la Vierge avec l'Enfant. En 1082/1083 est attesté pour la première fois le célèbre récit dans lequel l'image de l'enfant Jésus répond à l'étreinte d'un petit garçon qui lui avait offert du pain et lui annonce qu'ils mangeront bientôt ensemble au Paradis²⁴. Au XII^e siècle au plus tard, ce fut au tour de la Vierge de s'animer²⁵. Selon des sources contemporaines, un double miracle – du Christ et de Marie – particulièrement impressionnant eut lieu en 1187 à Déols dans le Bas-Berry et fut la cause d'une trêve entre les rois de France et d'Angleterre. Un mercenaire lança une pierre contre une statue de pierre de la Mère du Seigneur et brisa le bras de l'Enfant. Un flot de sang divin se répandit sur les pierres où tomba le bras ; peu après la Vierge, devenant la Mère *compatiens* de la dévotion mariale du XII^e siècle, déchira son « vêtement de pierre » et dénuda sa poitrine « comme si elle prenait part aux souffrances de son fils »²⁶. Réagissant à une attaque ou une injure, la Vierge pouvait aussi exprimer par le biais de son image sa satisfaction de se voir vénérée en celle-ci. Pour ne donner qu'un exemple, un jour le pieux cistercien Jean de Montmirail (mort en 1217) passa devant une statue de Marie sans lui prêter attention alors qu'il était en voyage. Saisi de remords, il rebroussa chemin et se prosterna devant elle en demandant pardon. « Et voici que *nutu divino* (*nutus* signifie à la fois le mouvement et la volonté), le visage de l'image se tourna alors vers lui comme si la Vierge glorieuse

²³ Continuation des *Annales Alamannici*, anno 921, éd. Georg Heinrich PERTZ, dans *M.G.H., Scriptores*, vol. 1, Hanovre, 1826, p. 56 ; éd. Walter LENDI, *Untersuchungen zur frühalemannischen Annalistik. Die Murbacher Annalen*, Fribourg (Suisse), 1971 (*Scrinium Friburgense*, 1), p. 192. Pour les X^e-XII^e siècles, cf. J.-M. SANSTERRE, « Visions et miracles... », *op. cit.*, ; Id., « Le saint crucifix de Waltham et les images miraculeuses de Glastonbury : entre raison d'être et instrumentalisation (XI^e-début du XIII^e siècle) », dans *Analecta Bollandiana*, t. 127, 2009, p. 16-48, avec également d'autres exemples. Intéressant article pour les XIII^e-XIV^e siècles : Katherine L. JANSEN, « Miraculous Crucifixes in Late Medieval Italy », dans Kate COOPER et Jeremy GREGORY (éd.), *Signs, Wonders, Miracles. Representations of Divine Power in the Life of the Church*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005 (*Studies in Church History*, 41), p. 203-227.

²⁴ Éd. C. H. TALBOT, « The *Liber confortatorius* of Goscelin of Saint Bertin », dans *Analecta monastica. Textes et études sur la vie des moines au Moyen Âge*, 3^e série, Rome (*Studia Anselmiana*, 37), 1955, p. 1-117, ici p. 107-108.

²⁵ Outre le cas évoqué ici, cf., par ex., *infra*, texte correspondant à la n. 41.

²⁶ Sources (le passage cité étant de Gervais de Canterbury) et étude : Jean HUBERT, « Le miracle de Déols et la trêve conclue en 1187 entre les rois de France et d'Angleterre », dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 96, 1935, p. 285-300 ; J.-M. SANSTERRE, « *Omnes qui coram...* », *op. cit.*, p. 278-280.

voulait montrer par ce signe évident qu'elle avait exaucé ses prières »²⁷. La statue de pierre de Déols ne contenait forcément pas de reliques et rien ne permet de penser que leur éventuelle présence dans d'autres statues mariales ait paru déterminante pour que le divin fasse irruption dans l'image, en prenne possession et l'anime. En revanche, un rare exemple d'animation d'une effigie de saint avant le XIII^e siècle autrement que lors d'un songe met l'accent sur sa fonction de reliquaire. Le récit relatant dans la première moitié du XII^e siècle comment une statue de saint Privat de Mende rejeta d'un geste énergique une offrande déposée dans ses mains, précise que l'image était « à l'extérieur ornée d'or, de pierres précieuses et d'appliques brillantes », mais qu'elle était « à l'intérieur fécondée (*fecundata* !) par les reliques plus brillantes » du martyr²⁸.

Prévenir et frôler le risque de confusion entre l'image et le prototype

Ces histoires, comme de nombreuses autres, assimilent de façon implicite la représentation au modèle – du moins pour le temps du miracle – sans qu'on puisse pour autant parler de confusion entre les deux. D'autres récits préviennent malgré tout le risque de confusion en suggérant ou affirmant l'existence d'une différence. Selon un texte de la fin du XII^e siècle, Dieu fit tomber l'image de son Fils sur un clerc qui tentait de violer une femme dans une église, tandis que la Vierge « envoya en bas de l'autel son image » armée d'un candélabre rouer de coups un autre clerc coupable du même forfait. L'effigie joue ici le rôle d'un intermédiaire ou d'un instrument, passif ou actif²⁹. On trouve çà et là des propos explicites sans doute dictés par le souci de justifier une dévotion envers les images qui pouvait paraître excessive. Au milieu du XIII^e siècle, la Vie de Bona de Pise (mort en 1207) affirme qu'une image du Christ parlait souvent avec la sainte. Le Seigneur la lui avait donnée après une demande sans ambiguïté sur son statut : « Je voudrais avoir de vous une *ycona* qui contienne la représentation de votre portrait (*vestri expressam similitudinem*) afin que par elle, en tenant dans les bras du corps et du cœur ce qui vous rappelle et constitue un signe visible de vous (*memoriale et signaculum vestri*), je sois très souvent consolée en elle »³⁰. Dans le même ordre d'idées, la nonne confidente de la grande mystique Gertrude d'Helfta (mort en 1301/1302) introduit le récit des extases de la sainte en relation avec un crucifix par quelques lignes où le Christ lui-même légitime une telle dévotion. Il y exprime ses rapports avec l'image par la métaphore d'un roi qui, ne

²⁷ *Vita beati Joannis de Monte Mirabili* (peu après sa mort), 11, *Acta Sanctorum, Septembris* VIII, Paris-Rome, 1865, p. 220.

²⁸ Éd. Clovis BRUNEL, *Les Miracles de saint Privat*, Paris, 1912 (Collection de textes pour servir à l'enseignement de l'histoire), c. 5, p. 9. Pour ce récit, mais sans relever la formulation citée, cf. Amy G. REMENSNYDER, « 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 », dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 33, 1990, p. 351-379, ici p. 336.

²⁹ GIRAUD DE CAMBRIE, *Gemma ecclesiastica*, distinctio I, 34, éd. J. S. BREWER, *Giraldi Cambrensis Opera*, vol. 2, Londres, 1869 (*Rolls Series*, 21, 2), p. 106-108.

³⁰ *Vita sanctae Bonae*, 28-29, *Acta Sanctorum, Maii* VII, 3^e éd., Paris-Rome, 1867, p. 150 ; éd. Gabriele ZACCAGNINI, *La tradizione agiografica medievale di santa Bona da Pisa*, Pise, Edizioni ETS, 2004 (*Piccola Biblioteca Gisem*, 21), p. 176-177.

pouvant pas toujours rester auprès de l'épouse aimée, « laisse à sa place un parent très cher ». Les marques d'affectueuse amitié qu'elle montrera à celui-ci seront considérées par l'époux comme adressées non pas à un autre, mais à lui-même par amour. Le Christ affirme prendre de même plaisir à la vénération de sa croix (le crucifix) pour autant que sa possession ne constitue pas une fin en soi, mais amène à se remémorer la Passion et imiter les exemples donnés par elle ³¹.

Une légende célèbre, celle de l'*iconia sancti Nicolai*, pousse quand même fort loin l'assimilation de l'effigie d'un saint au personnage céleste. Originaire de la Calabre byzantine, elle se diffusa avec des changements notables à partir du XII^e siècle en Occident où elle fut bien plus populaire qu'à Byzance. Un juif avait confié à une image de saint Nicolas la garde de sa maison en son absence. Découvrant à son retour que ses biens avaient été volés, il battit l'effigie. Alors « le saint de Dieu, comme s'il avait reçu les coups personnellement (*tamquam in se*), apparut aux voleurs » et leur dit notamment : « Voyez comme mon corps est couvert de bleus. Je suis Nicolas, le serviteur de Dieu, que le juif dont vous avez volé les biens a battu si durement à cause de ce vol ». Le châtiment de l'image rejaillit sur le prototype au point de le marquer physiquement et donc de le transformer d'une certaine manière, ce qui, à ma connaissance, est exceptionnel ³². On frise ici la confusion entre le modèle et la représentation que le « comme si » permet d'éviter sans dissiper toutefois les ambiguïtés.

À cet égard, un autre cas limite, relatif cette fois à une image orientale réelle dont la légende se répandit en Occident à partir de la fin du XII^e siècle, est celui de la Vierge de Saïdnaia (connue aussi sous le nom de Sardenai), un monastère de moniales orientales devenu un important lieu de pèlerinage près de Damas. On y vénérât une icône de Marie, que l'on disait avoir été apportée de Jérusalem après bien des péripéties miraculeuses pour répondre à l'ardente dévotion d'une nonne syrienne. L'image apparaissait comme une sorte de réincarnation de la Vierge : le haut de son corps à partir de la taille s'était couvert de chair et de ses seins coulait une huile guérissante ³³. Gautier de Coinci, qui reprend cette

³¹ GERTRUDE D'HELFTA, *Œuvres spirituelles*, vol. 3 : *Le Héraut (Livre III)*, éd.-trad. Pierre DOYÈRE, Paris, 1968 (Sources chrétiennes, 143), chap. 43, p. 196-199. Les livres III, IV et V n'ont pas été rédigés par la sainte ; ils l'ont cependant été de son vivant pour la plus grande partie.

³² Cf. J.-M. SANSTERRE, « L'image blessée... », *op. cit.*, p. 128-129, avec la bibliographie indiquée. Je cite ici la version de Jacques de Voragine (mort en 1298), *Legenda aurea*, chap. 3, éd. Giovanni Paolo MAGGIONI, Florence, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 21998 (Millennio Medievale, 6. Testi, 3), vol. 1, p. 45-46 ; trad. Alain BOUREAU (dir.), *La Légende dorée*, Paris, Gallimard, 2004 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 34-35.

³³ Notamment Paul DEVOS, « Les premières versions occidentales de la légende de Saïdnaia », dans *Analecta Bollandiana*, t. 65, 1947, p. 245-278 ; Bernard HAMILTON, « Our Lady of Saidnaiya : an Orthodox Shrine Revered by Muslims and Knights Templar of the Time of the Crusades », dans Robert Norman SWANSON (éd.), *The Holy Land, Holy Lands, and Christian History*, Woodbridge, The Boydell Press, 2000 (Studies in Church History, 36), p. 207-215 ; Michèle BACCI, « A Sacred Space for a Holy Icon : the Shrine of Our Lady of Saydnaya », dans Alekseï M. LIDOV (éd.), *Hierotopy : the Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Moscou, Indrik, 2006, p. 1-15.

légende³⁴, raconte une autre histoire de ce genre sans doute inspirée par elle. Un Sarrasin vénérât beaucoup une petite image de Marie. Un jour qu'il la regardait, il se demanda s'il pouvait être vrai que celle dont c'était l'image, une vierge de surcroît, fût la mère du roi du ciel. Un miracle le convainquit et l'amena à la conversion ; le Sarrasin vit soudain naître et sortir de l'image deux beaux petits seins d'où émanèrent une huile limpide comme d'une fontaine³⁵. La métaphore de la Vierge fontaine de grâce s'exprime ici avec un réalisme qu'il ne faudrait pas édulcorer, mais dont la portée est atténuée par le cadre lointain du miracle.

À Sardenaï, affirme Gautier, Dieu, voulant que *l'ymage sa douce mere* fût en plus grande autorité et vénération, la revêtit *com d'incarnation* et lui fit naître *deus mameletes* d'où coula le liquide miraculeux³⁶. Gautier reedit plus loin que Dieu œuvra alors : *Ainsi li roys qui tout cria, / Pour essaucier (exalter) la rose pure / En cui il prist nostre nature / Ouvra adont a Sardenaï*³⁷. Puis il s'en prend longuement aux incrédules et cela explique son insistance. Ne pas croire à ce miracle, c'est ne pas être reconnaissant à Dieu pour sa puissance, ne pas exalter ses œuvres et lui enlever l'honneur qui lui revient³⁸. En revanche, dans un contexte moins polémique Gautier pouvait attribuer à la Vierge elle-même le miracle de l'image possédée par le Sarrasin : *Cest myracle fist avenir / La mere Dieu, la debonaire*³⁹. À propos d'une statue miraculeuse de Marie offerte au monastère de moniales de Las Huelgas à Burgos, une des *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonse X le Sage (1252-1284) dit d'abord que « Dieu mit dans celle-ci un si grand pouvoir » que les nonnes ne cessaient de lui demander d'exaucer leurs requêtes, et, peu après, que « la Reine spirituelle agissait par son image comme si elle était de chair »⁴⁰. Il était inévitable que ce genre de flottement – plutôt que de contradiction –, courant lorsqu'il était question de l'auteur des miracles des saints, se retrouvât à propos de leurs images.

³⁴ GAUTIER DE COINCI, *Les Miracles de Nostre Dame* (voir n. 12), II, Mir. 30, t. 4, 1970, p. 378-411, en particulier v. 457-486, p. 395-396.

³⁵ *Ibid.*, I, Mir. 32, t. 3, p. 23-34, en particulier v. 55-72, p. 25. Cf. Katherine Allen SMITH, « Bodies of Unsurpassed Beauty : « Living » Images of the Virgin in the High Middle Ages », dans *Viator*, t. 37, 2006, p. 167-187, ici p. 178. Cet article passionnant, dont je n'ai pris connaissance qu'après la rédaction du présent travail, requiert une discussion attentive ; je compte y revenir prochainement.

³⁶ *Ibid.*, II, Mir. 30, v. 457-469, t. 4, p. 395.

³⁷ *Ibid.*, v. 568-571, p. 399.

³⁸ *Ibid.*, v. 572-716 (en particulier v. 673-678), p. 399-404.

³⁹ *Ibid.*, I, Mir. 32, v. 66-67, t. 3, p. 25.

⁴⁰ *Cantiga* 361, v. 20-28, éd. Walter METTMANN, *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa Maria*, vol. 3, Madrid, 1989 (Clásicos Castalia), p. 232-233 ; trad. K. KULP-HILL, *Songs of Holy Mary of Alfonso X, The Wise. A Translation of the Cantigas de Santa Maria*, Tempe (Arizona), 2000 (Medieval and Renaissance Texts and Studies, 173), p. 440. Pour d'autres exemples de l'ambiguïté des *Cantigas* sur l'auteur des miracles et la *virtus* des images, cf. Joseph F. O'CALLAGHAN, *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria. A Poetic Biography*, Leyde-Boston-Cologne, Brill, 1998 (The Medieval Mediterranean, 16), p. 30-33.

La difficile justification des miracles d'images

Mais les miracles d'images et notamment leur animation posaient un problème particulier qu'il était difficile d'aborder de front. Il s'agissait, pour reprendre les mots de Paul de Bernried vers 1128, de *miracula quamvis de sanctis, tamen de insensatis rebus*. Le biographe de Grégoire VII venait de raconter qu'une icône romaine de la Vierge pleura parce que le futur pape avait été calomnié et sourit lorsqu'il fut disculpé. Pour défendre la crédibilité des miracles de ce genre, Paul cita deux récits miraculeux byzantins d'après les Actes du second concile de Nicée (787) en évitant tout commentaire personnel⁴¹. Quand on trouvait bon de justifier ou d'expliquer ce que l'on se contentait d'ordinaire de relater, on pouvait aussi observer que rien n'est impossible à Dieu ou affirmer que l'image était animée par l'Esprit Saint. Un passage du « Dialogue des miracles » composé par le cistercien Césaire de Heisterbach dans les années 1220 donne les deux arguments en conclusion d'une histoire révélatrice, comme celle de l'*iconia sancti Nicolai*, d'une coercition des saints exercée sur leur effigie et donc d'une nette tendance à identifier celle-ci avec le modèle. Pour que la Vierge lui rende sa fille emportée par un loup, une femme fort dévote enleva l'Enfant à une statue de Marie ; exaucée, elle rendit à son tour son fils à la Vierge⁴². Suit un dialogue qui – on notera encore le flottement – juxtapose les deux arguments à l'affirmation que les saints agissent *in suis et per suas imagines* :

Le novice. – J'ignorais jusqu'à présent qu'il y eût de si grandes consolations dans les images des saints.

Le moine. – Les saints opèrent de nombreux miracles dans et par leurs images, surtout dans les lieux où elles sont vénérées... [il rappelle deux miracles d'images mariales déjà relatés].

Le novice [après avoir déclaré qu'il s'en souvient]. – ... Et la stupeur m'envahit quand j'entends que dans le bois il y a une voix pour parler, une main pour frapper, un corps qui se courbe, qui se lève, qui s'assied, ainsi que les autres mouvements de la vie. Cela me frappe plus d'étonnement que le fait que l'ânesse parla contre Balaam⁴³. Celle-ci était en effet dotée de vie et capable de se mouvoir. Dans le bois, la pierre ou le métal, il n'y a aucun souffle [de vie] (*spiritus*).

Le moine. – L'Esprit divin (*divinus spiritus*) est dans toute créature par essence et par puissance, lui pour qui rien n'est impossible, ni miraculeux, lui qui en l'honneur de ses saints opère chaque jour ces choses et d'autres semblables⁴⁴.

⁴¹ PAUL DE BERNRIED, *Vita Gregorii VII*, 17, dans *Patrologia Latina*, 148, col. 46-47 ; éd. I. M. WATTERICH, *Pontificum Romanorum qui fuerunt inde ab exeunte saeculo IX usque ad finem saeculi XIII Vitae ab aequalibus conscriptae*, vol. 1, Leipzig, 1862, p. 482-483, § 23.

⁴² Une version ultérieure de ce récit : JACQUES DE VORAGINE (voir n. 32), *Legenda aurea*, chap. 127, vol. 2, p. 909-910 ; *La Légende dorée*, p. 736.

⁴³ *Nombres*, 22, 28-30.

⁴⁴ CÉSAIRE DE HEISTERBACH, *Dialogus miraculorum*, distinctio VII, chap. 45, éd. Joseph STRANGE, Cologne-Bonn-Bruxelles, 1851 (réimpr., Ridgewood, NJ, The Gregg Press, 1966), vol. 2, p. 63-64 (p. 64 pour le passage traduit). La consultation du *Dialogus Miraculorum* est grandement facilitée par la banque de données en ligne du Groupe d'Anthropologie historique de l'Occident médiéval de l'École des hautes études en sciences sociales, <http://gahom.ehess.fr/document.php?id=721>.

Auparavant, saint Godric, ermite à Finchale non loin de Durham (mort en 1170), avait déjà utilisé une explication du même ordre à la suite d'une vision inscrite dans la réalité objective. Il disait que « le Fils de Dieu peut répandre le souffle vital (*spiritus vitalis*) dans ce qu'il veut ». Mais la vision suggère davantage, la présence du Christ dans son effigie. Godric et un clerc de ses amis virent le crucifix d'un oratoire quitter sa poutre et se déposer sur les marches de l'autel où il resta une heure ; « et, comme s'il vivait, tout le corps de l'image remuait en palpitant »⁴⁵.

On pouvait donc parler explicitement de l'action du divin sur la matière, le corps, de l'image pour la rendre vivante ou comme vivante. Mais ces rares propos restaient en retrait de ce que laissaient entendre les nombreux récits miraculeux où le prototype semble bien investir, habiter temporairement sa représentation. Bien que la croyance fût largement répandue, la crainte de l'idolâtrie⁴⁶ ne permettait guère de la formuler.

⁴⁵ RÉGINALD DE COLDINGHAM (ou de Durham), *Libellus de vita et miraculis S. Godrici, heremitaie de Finchale*, c. 69, § 145-146, éd. J. STEVENSON, Londres, 1847 (Publications of the Surtees Society, 20), p. 154-155 ; cf. J.-M. SANSTERRE, « *Omnes qui coram...* », *op. cit.*, p. 280-281.

⁴⁶ Vues nuancées sur la question : Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008 (Folio Histoire), p. 41-44.

Performances symboliques et non symboliques des images animales

Pierre-Olivier DITTMAR

L'image médiévale, c'est largement l'image analogique. Son caractère codé en fait une terre de prédilection pour amateurs ésotériques et iconologues vétilleux, et plus généralement pour tous ceux qui – souvent pour des raisons contradictoires – cherchent dans et derrière les images de la signification. Face à ce constat, l'angle de la performance déplace la question en mettant l'accent sur les modalités d'action des images, ce qu'elles font et ce qu'elles font faire à ceux qui les produisent, regardent, consomment. Dès lors, l'image performante, tournée vers l'action, semble s'opposer à l'image-signe, dotée de sens. On ne saurait cependant s'en tenir à cette opposition, bien trop réductrice. Pour éviter ce piège dualiste, il est bon de se pencher sur les images d'animaux produites à la fin du Moyen Âge.

C'est, on le comprend, la question du symbolisme qui est ici posée. Le terme est problématique, son sens contemporain est plus que flottant¹ et ne correspond que très partiellement à celui qu'il possédait au Moyen Âge². Nous le prendrons ici dans l'acception – assez proche de celle de Peirce – que lui donne Michel Pastoureau, et qui désigne la capacité et l'habitude que possède la société médiévale à dégager un sens derrière l'apparence des choses³. Le caractère symbolique d'un objet n'est pas lié à sa nature, à ses caractéristiques objectives, mais plutôt au mode de fonctionnement

¹ « Le mot symbole a tant de significations que ce serait faire tort au langage que d'en ajouter une nouvelle » (Charles S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, trad. fr. et comm. par Gérard DELEDALLE, Paris, Seuil, 1978, p. 164).

² Sur l'acception médiévale du symbole, cf. Olivier BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, V-XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 2008, p. 154-171.

³ Michel PASTOUREAU, « Le symbole médiéval. Comment l'imaginaire fait partie de la réalité », dans ID., *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 11-23.

de la société qui le manipule ; pour le dire avec Peirce : « un symbole est un signe qui perdrait le caractère qui en fait un signe s'il n'y avait pas d'interprétant »⁴.

La logique symbolique est partie prenante des pratiques sociales médiévales et s'applique potentiellement à l'ensemble du monde visible. Toutes les images, mais aussi toutes les matières, les sons, les espèces, les couleurs, peuvent être intégrés à un discours symbolique. Il suffit de consulter le *Rationale* de Guillaume Durand pour constater à quel point la virtuosité interprétative des hommes du Moyen Âge pouvait faire du moindre objet un sujet de spéculation sans fin⁵. Comment, dans cette optique, penser les liens entre performativité et symbolisme autrement que sous le régime de l'opposition brutale ? Considérer que tout est symbole ne conduit-il pas à niveler la production iconographique ? Comment « déglobaliser » l'analyse de l'image pour rendre compte de la diversité des modes d'intervention du symbolique ? Peut-on en somme penser des performances symboliques et des performances non symboliques ?

Sans prétendre répondre ici à ces importantes questions, je proposerai quelques pistes à partir des images animales. Parce que ces dernières sont le réceptacle quasi paradigmatique du symbolisme, elles fournissent un point de vue privilégié pour observer la complexité des liens que ce dernier entretient avec la performance au Moyen Âge.

L'efficacité symbolique du *Bestiaire*

Parmi la somme d'images que le Moyen Âge nous a laissées, les images d'animaux possèdent un statut particulier. La raison de cette singularité tient à un texte, ou plutôt à une série de textes, que l'on regroupe par commodité sous le terme de *Bestiaire*⁶. Un ensemble exceptionnel qui, en associant à chaque nom d'animal une signification et une image, se présente comme une véritable « pierre de Rosette » de l'image médiévale. Grâce à lui, le lecteur contemporain croit enfin découvrir ce que signifient les mille images de bêtes qui ornent la moindre église du Moyen Âge. La fortune de ce texte au cours des deux derniers siècles est absolument hors norme : on ne compte pas les créations littéraires et plastiques que le *Bestiaire* a inspirées (Apollinaire, Borgès...) et l'impressionnante bibliographie savante qu'il a suscitée⁷. *De facto*, depuis la fin

⁴ Ch. S. PEIRCE, *Écrits sur le signe*, op. cit., p. 140.

⁵ GUILLAUME DURAND, *Rationale divinarum officiorum*, I-IV, éd. Anselme DAVRIL et Timothy THIBODEAU, Turnhout, Brepols, 1995 (*Corpus Christianorum, Continuatio mediaevalis*, 140). Le chapitre consacré à la signification des différentes parties de l'église a fait l'objet d'une traduction au titre significatif : *Manuel pour comprendre la signification symbolique des cathédrales et des églises*, Fuveau, La maison de vie, 1996.

⁶ « Le terme « bestiaire » désigne au Moyen Âge un recueil autonome, principalement consacré à la description et à l'interprétation emblématique d'animaux réels ou fabuleux (ainsi que de « pierres »). (...) Par extension, on parle aussi de « bestiaires » pour qualifier la partie zoologique des encyclopédies latines et françaises du XIII^e siècle : Jean MAURICE, « Bestiaires », dans Claude GAUVARD, Alain DE LIBERA et Michel ZINK (dir.), *Dictionnaire du Moyen Âge*, Paris, PUF, 2002, p. 161.

⁷ On trouvera une bibliographie mise à jour dans Baudouin VAN DEN ABEELE (éd.), *Bestiaires médiévaux. Nouvelles perspectives sur les manuscrits et les traditions textuelles*, Louvain-la-Neuve, Institut d'Études médiévales [de l']Université catholique de Louvain, 2005.

du *xix^e* siècle, ce texte s'est imposé comme la source de référence concernant l'animal au Moyen Âge, notamment en ce qui concerne les images.



Fig. 1. Hérisson, RICHARD DE FOURNIVAL, *Bestiaire d'amour*, Dijon, BM, ms. 526, f. 26 v, début du *xiv^e* siècle.

Parce qu'il n'en finit plus d'être revisité, on en oublierait presque que le *Bestiaire* est une source dont les images possèdent un mode de fonctionnement tout à fait particulier. Dans son principe général, le texte met en parallèle une série animale (les différentes espèces) et un ensemble de préceptes moraux. Les images s'inscrivent dans cette logique et fournissent – au même titre que les descriptions animales –, la matière première de l'exercice symbolique. Pour fonctionner efficacement, un tel système analogique doit accentuer la discontinuité perceptible du monde visible pour en faire ressortir les éléments saillants ; il procède ainsi à une élimination des éléments ambigus ou non signifiants, créant ce que Claude Lévi-Strauss appelle des « modèles réduits »⁸.

Les caractéristiques de l'animal « réduit », symbole à pattes, prêt à soutenir toutes les allégories, répondent à trois critères : un nom d'espèce, une description de comportements typiques, une forme codifiée.

- Un *nom d'espèce*, qui organise le plan du *Bestiaire*, renvoie à l'épisode fondamental de la nomination des animaux par Adam (Genèse II, 19-20), fréquemment évoqué en ouverture du texte : un épisode biblique mettant en scène la discontinuité du monde animal, et justifiant de façon incomparable le symbolisme étymologique⁹.
- Une *description de comportements typiques*. Le sentiment d'étrangeté, parfois assez poétique, que produisent ces textes tient à leur *modus vivendi* ; ce sont avant

⁸ Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 302.

⁹ Michel PASTOUREAU, « Le symbole médiéval... », *op. cit.*, p. 14-17. Voir aussi Howard BLOCH, *Étymologie et généalogie. Une anthropologie littéraire du Moyen Âge français*, Paris, Seuil, 1989, spécialement p. 46-50.

tout, et presque uniquement, les *singularités* de chaque animal qui sont reportées. Chose troublante pour nos esprits imprégnés de causalité, la réduction de l'animal peut aboutir à un portrait tout à fait irréaliste sans que cela pose problème. Les hommes du Moyen Âge étaient sûrement capables de constater que les hérissons qu'ils croisaient chaque jour ne portaient pas de raisins au bout de leurs piques (fig. 1) et pourtant c'est ainsi que l'animal est décrit avec constance dans les Bestiaires. C'est que, comme l'a noté Michel Pastoureau, plutôt que la description d'une réalité observable, ces textes analogiques cherchent la *vérité* de chaque bête, ce qui peut être tout à fait différent. Au Moyen Âge, les animaux symboliques sont des animaux « réduits » à leur simple vérité, fût-elle paradoxale ¹⁰.

- Une *forme codifiée* : la « vérité » d'un animal, qui lui donne sa description, lui donne aussi sa forme. Dans de nombreux cas, c'est à la représentation de son comportement et à ses attributs que se reconnaît l'animal, sa morphologie étant peu signifiante. On serait ainsi bien en peine de reconnaître un castor s'il ne se coupait pas les testicules, un tigre s'il ne se regardait pas dans son miroir. Le comportement de l'animal symbolique est donc absolument figé : des images montrant une mère castor allaitant ses petits ou un chien se mordant les testicules contrediraient totalement le code en vigueur ; les animaux n'y seraient pas reconnaissables, et ne posséderaient par conséquent aucune efficacité symbolique.

Grâce à ces trois critères, il est impossible de confondre un « tigre » (animal narcissique qui se fait voler ses petits pendant qu'il se contemple dans les miroirs que lui jettent les chasseurs, fig. 2) et une « panthère » (animal tacheté dont l'haleine suave attire toutes les autres bêtes) !

Ces caractéristiques se reproduisent avec une remarquable stabilité pendant toute la période médiévale, et même au delà (fig. 3), résistant notamment au choc de la



Fig. 2. « Tigre », *Bestiaire d'amour*, Dijon, BM, ms. 526, folio 24, début XIV^e siècle.

¹⁰ M. PASTOUREAU, « Le symbole médiéval... », *op. cit.*, p. 17-19. On peut même supposer, avec Pamela Gravestock, que certains animaux n'ont été créés que pour véhiculer une vérité en manque de support. Cf. Pamela GRAVESTOCK, « Did Imaginary Animals Exist ? », dans D. HASSIG (dir.), *The Mark of the Beast*, New York et Londres, Routledge, 2000, p. 129.

redécouverte de la littérature aristotélicienne consacrée à l'animal. Sans doute ce conservatisme est-il dû à la logique même du symbole, qui nécessite pour fonctionner un code connu et partagé par une large communauté.



Fig. 3. « Tigre », *Bestiaire d'amour moralisé*, Paris, Alain Lotrian, 1527, p. 17 (Gallica).

La réduction symbolique ramène les différentes créatures au statut de signe. Mais il ne faut pas se méprendre sur le fonctionnement de ce code, car aucun sens allégorique, aucune moralisation ne se sont exclusivement attachés à un animal. Ce que font ces images, c'est offrir un corpus stable et autorisé, disponible pour des emplois et des performances très variées. Celles-ci sont d'abord exégétiques : au sein des *Bestiaires*, une même image d'animal peut sans problème supporter plusieurs moralisations *a bono* et autant d'autres *a malo*, ambivalence que l'on trouve entre deux *Bestiaires*, mais aussi parfois au sein d'une seule et même rubrique¹¹. On aurait tort de penser ces images comme un plaisir de gourmet réservé à quelques clercs. En étudiant la réception de ces manuscrits, Ron Baxter a montré combien ils étaient liés à la prédication, et devenaient par là l'objet de performances orales¹². Enfin, ce symbolisme animal peut faire l'objet de virtuosités littéraires. C'est le cas du *Bestiaire d'amour* de Richard de Fournival¹³, où chaque représentation exemplifie un type de relation au sein d'un couple d'amants. Bien que les images de ce texte soient en tout point comparables à celles des *bestiaires* ordinaires, leur fonction est sensiblement différente : les animaux réduits servent ici de support à la narration, articulent le propos et relancent le monologue amoureux. Dans ce texte, le tigre est représenté – comme au XII^e siècle – se regardant dans un miroir pendant qu'un homme enlève ses petits (fig. 2) ; ce comportement, qui représente ailleurs la fascination pour les vanités

¹¹ Françoise ARMENGAUD, « Au titre du sacrifice : l'exploitation économique, symbolique et idéologique des animaux », dans Boris CYRULNIK (éd.), *Si les lions pouvaient parler. Essais sur la condition animale*, Paris, Gallimard, 1998, p. 866.

¹² Ron BAXTER, *Bestiaries and their Users in the Middle Ages*, Bridgend, Sutton Publishing, 1998, p. 189 et suiv. Les notices du *Bestiaire* sont fréquemment remployées dans les recueils d'*exempla*, parfois avec leurs images, comme c'est le cas pour le *Ci nous dit* (Chantilly, Musée Condé, ms. 26 et 27).

¹³ *Li bestiaires d'amours di Maistre Richart de Fornival e Li response du bestiaire*, éd. par Cesare SEGRE, Milan-Naples, Riccardo Ricciardi, 1957.

du monde, devient chez l'auteur courtois le support d'un discours sur les pouvoirs de la vision amoureuse, notamment de l'image de l'amante pour l'amant ¹⁴.

L'usage des symboles animaux les apparente à un langage ; c'est en tout cas ce que laisse penser le père de la symbolique chrétienne, Augustin, qui, constatant la diversité des significations d'un même animal (« le Seigneur est tout à la fois lion et agneau »), affirmait que ce dernier « a tantôt un sens, tantôt un autre sens, il en est de ceci comme d'une *lettre*, la place qu'elle occupe nous en indique la force » ¹⁵. Pour se constituer en alphabet, les représentations informées par une intentionnalité symbolique sont souvent pauvres formellement, presque entièrement contraintes par leur impératif d'efficacité ; mais, bien qu'elles ne soient pas directement performatives, on peut dire d'elles qu'elles amorcent la performance notamment par l'étrangeté que provoque le processus de réduction symbolique. La bizarrerie des comportements décrits, le décalage avec la réalité observable en font non seulement des objets de mémoire frappants et pertinents, au même titre que les images rhétoriques évoquées en introduction de ce volume, mais elles suscitent sans doute aussi le désir de gloser, d'interpréter et de ré-interpréter ces images dans un sens chaque fois nouveau.

Agentivité des images animales

La belle mécanique des Bestiaires a fasciné au point de s'imposer comme la grille de lecture obligatoire des images animales du Moyen Âge, qui se sont trouvées rabattues d'un bloc sur un mode d'intervention symbolique.

Ce qui peut se définir comme une obsession collective demeure jusqu'à aujourd'hui bien que les études sérieuses s'accordent depuis longtemps sur l'absurdité de généraliser la symbolique des images du Bestiaire à l'ensemble des images animales ¹⁶ : d'une part, à cause de l'absence de la plupart des animaux symboliques au sein du patrimoine sculpté (combien d'*antulas* – animal aux cornes en forme de scies → de baleines ou de fourmis dans l'art roman ?), d'autre part, parce que la plupart des créatures hybrides qui prolifèrent dans les représentations de la fin du Moyen Âge ne trouvent d'équivalent ni dans les encyclopédies, ni dans les Bestiaires.

Plus encore, les trois critères présidant à la mise en place de la symbolique animale ne se rencontrent pas dans l'immense majorité des images animales. Pour peu que l'on prenne l'*ensemble* des images animales produites au Moyen Âge, y compris sur les gargouilles, les modillons, les boucliers, les épées, les plafonds, les objets quotidiens, on se trouve vite obligé d'admettre : (1) qu'il est impossible de leur donner un nom ; (2) qu'aucune description de comportement n'est spécifiquement associée à ce type d'images ; (3) que leur forme est particulièrement variable, voire indéfinie (fig. 4).

Ne serait-ce qu'au sujet des XIII^e et XIV^e siècles, il faut une obsession taxinomique toute positiviste pour persister à donner des noms d'espèces à ces créatures ornementales qui rampent dans les rinceaux, peuplent les lettrines, se cachent derrière les colonnes et dans le moindre écoinçon. Les hésitations des différentes bases de données consacrées

¹⁴ RICHARD DE FOURNIVAL, « Bestiaire d'amour », dans Gabriel BIANCIOTTO, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Stock, 1995, p. 124.

¹⁵ AUGUSTIN, *Enarrationes in Psalmos*, 103, 3, 22 (*Patrologie latine*, vol. 36, col. 1375-1376).

¹⁶ R. BAXTER, *Bestiaries*, *op. cit.*, p. 11.

à l'image sont symptomatiques de cette aporie classificatoire, les indexeurs hésitant fréquemment entre des noms d'espèce arbitraire (en général : chien ou loup...) et des catégories génériques comme « quadrupèdes » ou « mammifères indéterminés ». Cette dernière pratique a le mérite de respecter le vocabulaire médiéval, puisque c'est le terme générique de « bête » que l'on trouve généralement utilisé dans les contrats, prix faits et comptes évoquant des sculptures animales ornementales ¹⁷.



Fig. 4. « Bêtes », Portail des libraires, cathédrale de Rouen, vers 1290
(Photo P.-O. D.).

On doit se rendre à l'évidence : sorti du petit monde des Bestiaires, on ne retrouve quasi jamais le système « alphabétique » des images animales évoqué auparavant, ni même le minimum de précision et de stabilité pour qu'un code soit « efficace » et partagé. Certes, ces images peuvent être intégrées au sein d'un discours symbolique, mais comme tout, comme le moindre caillou, le vol d'un oiseau, ou le nombre de tuiles sur un toit. Au final, l'*intentionnalité* symbolique n'est le propre que d'un nombre limité d'images, dont font partie celles du Bestiaire, et ne recouvre en aucun cas la totalité du champ de la représentation au Moyen Âge. Alors, plutôt que se demander ce que symbolisent ces milliers d'images d'animaux présentes dans l'ornementation médiévale, il est peut-être plus pertinent de se demander ce qu'elles font.

Meyer Schapiro a été, je crois, le premier à prendre véritablement en compte l'indétermination de ces images et à en proposer une interprétation convaincante. Questionnant les nombreuses représentations de bêtes, notamment de lions, qui se trouvent sur la façade de la cathédrale Saint-Trophime à Arles, l'auteur relève l'impasse à laquelle est condamnée toute approche symbolique au sens strict, le lion étant à la fois symbole du Christ et des forces du mal (comme pour Daniel dans la fosse aux lions). C'est en fait la qualité de *force* de l'animal, présente dans tous les cas de figure, qui constitue pour Schapiro le facteur décisif dans le choix de cet animal ¹⁸. L'auteur

¹⁷ À titre d'exemple : Pierre Le Maître, un Picard, exécute en 1314 pour une salle de l'hôtel d'Artois de Paris un « banc entaillé à quatre bestes », cf. Michèle BEAULIEU et Victor BEYER, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, Paris, Picard, 1992, p. 70. Sur la pertinence de la catégorie de « bête » au Moyen Âge, cf. Pierre-Olivier DITTMAR, « Le seigneur des animaux. Les animalités paradisiaques des années 1300 », dans *Micrologus. Adam, Premier homme*, à paraître.

¹⁸ « This frequency of the figure of force on the portal is not necessarily symbolical in the moral sense, but the immediately sensed qualities or values of animal strength and voracity

s'appuie avec intelligence sur une remarque du moine Théophile, dans son traité *De diversis artibus* (avant 1150) :

De la même manière, si vous en avez la faculté, vous pouvez exécuter (...) des bêtes (*bestias*), des oiseaux et des fleurs sur l'extérieur des selles des chevaux à l'usage des dames. On exécute encore par le même procédé sur les vases d'or ou d'argent, sur les écussons, au milieu, des chevaliers combattant contre des dragons, des lions ou des griffons ; la figure de Samson ou celle de David brisant la mâchoire des lions ; des lions seulement et des griffons, ou chacun de ces animaux à part étranglant du bétail (*pecudes*), ou tout autre objet qui vous fera plaisir¹⁹.

Théophile produit dans ce passage une série d'équivalences pour le moins troublante. Il met sur le même plan des scènes profanes et des scènes religieuses, tient pour équivalent des héros bibliques très différents (David et Samson) et des animaux (le lion et le griffon), ayant chacun une tradition symbolique qui leur est propre. Le moine du XII^e siècle nous rappelle ainsi que, plus que la représentation des natures, des espèces et des personnages, c'est la représentation des rapports qui importe. Ce qui compte ici, c'est qu'un homme domine une bête, qu'une bête égorge un *pecus*, bref c'est l'expression des rapports de force et de domination. Au sein de ces méta-catégories, le choix des espèces (le lion, le griffon...) est secondaire. La catégorie de « bête » est d'autant plus pertinente que la force et la violence font partie intégrante de sa définition tant iconographique (les dents, les griffes) qu'ontologique : l'étymologie canonique de la « bête » donne, depuis Isidore de Séville, une place prépondérante à la qualité de force ou, si l'on veut, de violence (*vis*)²⁰. Dès lors, si l'on veut comprendre le message que nous transmettent ces images de bêtes, il importe non pas d'identifier les différentes espèces représentées, mais d'analyser les rapports de force qu'elles produisent et véhiculent. Arrivé à ce point de la démonstration, deux possibilités s'offrent à nous :

- nous pouvons considérer avec Schapiro que ces rapports traduisent les valeurs d'une société guerrière et violente, ce qui conduit à voir dans ces images une forme de symbolisme au second degré ; à un symbolisme religieux fondé sur les différentes espèces, on substitue un symbolisme plus profane fondé sur les rapports ;
- mais nous pouvons aussi estimer que ces images ne possèdent aucune intention symbolique, qu'elles ne signifient rien de précis, mais qu'elles *performent* la force, la donnent à sentir et éprouver, qu'en somme elles *renforcent* le médium qui les supportent.

On croise ici le domaine des images dites de protection, de l'apotropaïsme. Ce champ d'étude, qui a dû supporter les pires errances historiennes, a été profondément

(...) are the grounds for the selection of such figures » (Meyer SCHAPIRO, « Animal imagery in Romanesque sculpture », dans Linda SEIDEL (éd.), *Romanesque Architectural Sculpture. The Charles Eliot Norton Lecture*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, p. 191).

¹⁹ THÉOPHILE, *De diversis artibus*, III, 78 ; éd. C. R. DODWELL, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 141 ; trad. fr. *Essai sur les divers arts en trois livres*, Paris, Picard, 1980, p. 161.

²⁰ ISIDORE DE SÉVILLE, *Étymologies. Livre XII. Des animaux*, éd. et trad. par Jacques ANDRÉ, Paris, 1986, p. 86-87.

renouvelé au cours des dernières années par les travaux d'Herbert Kessler et d'Alessia Trivellone qui ont posé les bases d'un débat enfin serein sur cette question²¹. De modestes sondages quantitatifs menés ces dernières années autant sur les gargouilles²² que sur les plafonds peints²³ m'ont par ailleurs permis de montrer que la majorité des images animales ne s'intégrait à aucun discours narratif, ne représentait aucun comportement particulier. Ces bêtes en images ne disent guère plus que leur présence et leur multiplicité.

Si leur sens est pauvre, leurs actions sont multiples. À titre d'exemple, rappelons-nous que les gargouilles sont véritablement animées par chaque pluie, qui les fait vomir et cracher de l'eau sale, et c'est d'ailleurs bien agissantes qu'elles sont représentées au chevet d'une église sur un plan d'architecture du premier xvi^e siècle (fig. 5). Quelques textes permettent de saisir les modalités d'action de ces sculptures qui crachent du venin sur les mauvais hommes, de l'or sur les bons, se détachent des cathédrales pour écraser sur le parvis l'usurier qui voulait s'y marier, etc. Dans certains cas l'agentivité d'une image peut être « aidée » par l'entremise d'un mécanisme, on pense ici au schéma d'un aigle animé représenté par Villard de Honnecourt dans son carnet (fig. 6), dont on sait qu'il tournait la tête lorsque le diacre lisait l'évangile²⁴. Enfin, la performativité d'une image peut être révélée et renforcée par un texte. C'est le cas de cette petite broche en plomb représentant un chien, surmontant un phylactère sur lequel est inscrite la formule « BIEN AI A QUI ME PORTE »²⁵. Formule exceptionnelle, rédigée à la première personne, qui non seulement fait entendre la voix de cette image-objet, mais rend compte également de la performativité de cette image de chien : le seul fait de la porter est censé procurer le bonheur à son heureux propriétaire (fig. 7). Par ailleurs, cette image accuse la vieille opposition entre les sphères du profane et du sacré puisqu'on retrouve cette même phrase performative en accompagnement d'autres broches de plomb, représentant cette fois des bustes-

²¹ Herbert L. KESSLER, « Evil Eye(ing). Romanesque Art as a Shield of Faith », dans Colum HOURIHANE (éd.), *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century. Essays in Honor of Walter Cahn*, Princeton, 2008, p. 107-136 ; Alessia TRIVELLONE, « Têtes, lions et attributs sexuels : survivances et évolutions de l'usage apotropaïque des images de l'Antiquité au Moyen Âge », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, t. 34, 2008, p. 208-221. Voir aussi Gil BARTHOLEYNS, Pierre-Olivier DITTMAR et Vincent JOLIVET, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2008, p. 108-125.

²² P.-O. DITTMAR et Jean-Pierre RAVAUX, « Signification et valeur d'usage des gargouilles : le cas de Notre-Dame de l'Épine », dans Jean-Baptiste RENAULT (éd.), *Notre-Dame de L'Épine 1406-2006. Actes du colloque international*, Châlons-en-Champagne, Société d'Agriculture, Commerce, Sciences et Arts du département de la Marne, 2 vol., 2007-2008, au t. II, p. 38-80.

²³ P.-O. DITTMAR et Jean-Claude SCHMITT, « Le plafond peint est-il un espace marginal ? L'exemple de Capestang », dans *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2009, p. 67-98.

²⁴ Villard de Honnecourt a dessiné dans son célèbre carnet un tel mécanisme, il note en marge : « Par chu fait om donner la teste de l'aquile vers le diachene, kant list l'avengile » ; cf. *Carnet de Villard de Honnecourt*, éd. par Alain ERLANDE-BRANDENBURG, Régine PERNOUD, Jean GIMPEL et Roland BECHMANN, Paris, Stock, 1986, planche 44 (folio 22).

²⁵ Cf. Denis BRUNA, *Enseignes de pèlerinage et enseignes profanes*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1996, p. 312.

reliquaires²⁶. Les puissances de l'image sainte et de l'image animale se confondent ici pour mieux repousser le mal.

Cette compréhension récente des images animales s'inscrit dans une réflexion d'ensemble sur les effets de l'ornementation comme autant de performances visant à hausser la dignité du bâtiment, à en augmenter le charisme, à en renforcer la protection. Dans cette perspective, rien ne justifie d'isoler les lions stylophores (considérés comme apotropaïques) des innombrables chapiteaux végétaux (*a priori* ornementaux), toutes ces images fonctionnant sur un régime où l'effet prime sur la signification. Pas d'intentionnalité symbolique ici, et pas de code stable et partagé, mais une multiplication d'images à la fois diverses et indéterminées, où les qualités expressives autorisent les plus grandes variations. Avec elles, on peut dire d'une église qu'elle est *parée*, comme un chevalier peut l'être pour le combat.

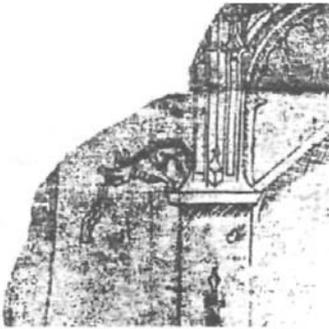


Fig. 5. Dessin d'architecte (détail), reproduit dans Louis DEMAISON, « Documents inédits sur l'église Notre-Dame de l'Épine », dans *Travaux de l'Académie de Reims*, t. 95, 1895, p. 105-125.

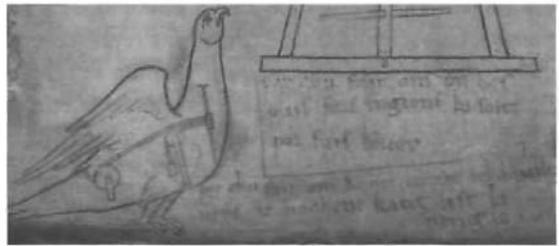


Fig. 6. « Aigle mécanique », *Carnet de Villard de Honnecourt*, BnF, ms fr. 19093, f. 22 v, vers 1230. Extrait du DVD²⁷.



Fig. 7. « BIEN AI A QUI ME PORTE », enseigne, Cluny 18083, reproduit dans Denis BRUNA, *Enseignes*, cité n. 25, p. 312.

²⁶ Plusieurs broches de ce type portent la formule suivante : « + BIEN: AIT: QUI: MA: FET : QUI ME VENT ET: QUI: ME: PORTE: AVE MARIA », *ibid.*, p. 105-106.

²⁷ DVD-Rom, édité par la Bibliothèque nationale de France / Montparnasse multimédia / Hexagramm, collection L'Œil de l'historien, 2001. Le *Carnet* est consultable : <http://classes.bnf.fr/villard/feuillelet>.

Ouverture contemporaine

Entre efficacité symbolique et performance ornementale, ce sont deux conceptions du Moyen Âge mais aussi de l'histoire qui s'opposent. Il y a un siècle déjà, Émile Mâle raillait avec raison l'obsession symbolique des iconographes du XIX^e siècle, notamment celle de Félicie d'Ayzac qui cherchait, au prix de surinterprétations virtuoses, le sens symbolique du moindre animal représenté²⁸. Une telle démarche était tributaire d'un double biais propre à l'histoire positiviste : d'une part la volonté de rattacher une image à un texte, trahissant une indéniable primauté donnée au verbe ; de l'autre, le désir d'intégrer les animaux et leurs images dans une taxinomie et une classification fermes. En faisant de l'animal une source de connaissance et d'édification, en le transformant en signe, en lettre ou en morale, le symbolisme médiéval participe d'un processus de domestication du monde dans lequel pouvait se reconnaître l'histoire positiviste²⁹.

Ce faisant, non seulement les zélotes du symbole supposaient un rapport à l'image tout en maîtrise – où chaque spectateur médiéval s'apparente à un herméneute, donnant un sens à des représentations pensées comme de pures passivités – mais ils redoublaient eux-mêmes, par leur posture historique, ce rapport d'assignation et de maîtrise vis-à-vis des images. Si les historiens du XX^e et du XXI^e siècles peuvent abandonner cette vision surplombante vis-à-vis des images, et repérer en elles des formes d'agentivité, des modalités d'intervention et de performance, c'est peut-être parce que la philosophie et l'art contemporain ont développé eu égard aux processus métaphoriques une méfiance nouvelle. Ce n'est pas un hasard si Meyer Schapiro fait figure de pionnier dans ce parcours ; le travail qu'il mena avec ses étudiants plasticiens, Donald Judd en tête, le pousse dans les années d'après guerre à penser les conditions d'existence d'un art minimal « anti-symbolique », qui s'affranchirait de toute « référentialité »³⁰. Quelques décennies plus tard la méfiance à l'égard du symbolisme est à ce point intégrée dans le champ de l'art contemporain qu'elle devient une contrainte scénographique pour qui veut exposer des représentations d'animaux. C'est ainsi que le site officiel de l'exposition « Bêtes et hommes » (Paris, 2008) précise que :

Ce corpus d'œuvres, choisies pour leur seule valeur intrinsèque, a été constitué en considérant qu'aucune ne devrait renvoyer à la dimension symbolique de l'animal que ce soit dans notre culture ou dans une autre, le parti pris de l'exposition étant précisément de toujours l'éviter³¹.

²⁸ Félicie D'AYZAC, *Mémoire sur 32 statues symboliques observées dans la partie haute des tourelles de Saint-Denys*, par M^{me} Félicie d'Ayzac, précédé d'une introduction traitant du symbolisme dans l'architecture, par M. César Daly, Paris, 1847.

²⁹ Françoise ARMENGAUD, « Bestiaires », dans *Encyclopaedia Universalis*, www.universalis-edu.com.

³⁰ À titre d'exemple, voir les propos de Robert RYMAN dans *Wall Painting*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1979, p. 16. Je remercie Sandra Delacourt pour son aide sur ce dossier.

³¹ http://www.betesethommes.fr/27/23/betes_hommes/museographie.html. Il est symptomatique que la seule œuvre médiévale qui soit présentée dans l'exposition (un *Beatus*) soit l'une des cinq entorses – assumées – au postulat anti-symbolique.

Sans doute une telle précision porte-t-elle sa part d'excès – il y a quelque chose de politiquement correct dans cette mise en garde –, et sans doute la vision du symbolisme qui est ici véhiculée est-elle caricaturale – nous avons vu comment le symbolisme pouvait, de façon indirecte, être support de performance – mais il n'empêche que nous ne pouvons plus regarder aujourd'hui les milliers d'images d'animaux que le Moyen Âge a produites par le simple prisme déformant du Bestiaire, que nous ne pouvons plus désormais comprendre ces images sans nous demander ce qu'elles *font*. Et si le deuil du tout symbolique ne va pas de soi, si les résistances sont encore nombreuses, c'est peut-être que la démarche que nous proposent les artistes contemporains tient de la blessure narcissique : l'historien doit accepter que les hommes du Moyen Âge (et lui-même) ne construisent pas seulement vis-à-vis des images des rapports de maîtrise, mais peuvent aussi, parfois, se laisser déplacer par ces dernières.

Parure et culte

Thomas GOLSENNE

Axiome. Toutes les images de culte reçoivent une parure

Soit deux documents du xv^e siècle.

Giovanni Dominici, *Regola del governo familiare* (1401) :

Je t'avertis, si tu fais faire des peintures dans ta maison pour cet usage, prends garde aux ornements d'or et d'argent pour ne pas en [les enfants] faire des idolâtres avant des fidèles ; de même, qu'ils ne voient pas plus de chandelles allumées et de chapeaux enlevés et d'agenouillements devant les figures dorées et ornées de pierres précieuses que devant de vieilles images enfumées, de peur qu'ils n'apprennent qu'à révéler l'or et l'argent, et non les figures, ou plutôt les vérités représentées par elles¹.

Inventaire de l'abbaye de Grottaferrata (1464) :

[...] Les choses qui se trouvent autour de l'image de la Vierge. Trois grandes roses d'argent doré avec diverses fausses pierres précieuses. Trois petites roses d'argent doré avec des pierres et sans [lacune]. Quatre grands colliers de perles. Un petit collier également de perles avec une colombe de perles au milieu. Une couronne de perles. Douze grands boutons de perles placés sur un fil. Une couronne d'argent doré autour de la tête de la Vierge avec douze étoiles et cinq roses d'argent doré et soixante-dix fausses pierres précieuses. Une couronne d'argent doré autour de la tête du Christ avec une lune, un soleil d'argent doré et trente-trois fausses pierres précieuses².

¹ Giovanni DOMINICI, *Regola del governo di cura familiare*, éd. Domenico SALVI, Firenze, A. Garinei, 1860, IV, p. 132-133.

² Cité par Romano GIANNINI, « Vita della Theotocos di Grottaferrata : una luminosa presenza plurisecolare », dans *Bolletino della Badia greca di Grottaferrata*, t. 42, 1988, n° 1, p. 3-48, 97-103 (p. 102).

En ce xv^e siècle italien, la menace du Veau d'Or plane sur le culte des images chrétiennes. Malgré les critiques des prédicateurs et des prélats, les images du Christ, de la Vierge et des saints suscitent toujours plus d'adoration, de pèlerinages et d'offrandes précieuses, jusqu'à ce que Luther, Calvin et les protestants trouvent que décidément, cette idolâtrie va trop loin. D'une certaine manière, on peut dire que le phénomène du culte des images, qui a déjà une longue histoire dans l'Europe chrétienne, culmine au xv^e siècle, alors qu'en même temps on redécouvre l'attrait des idoles païennes – ce qu'improprement on appelle « art antique ». Comme les deux textes le soulignent, la parure des images adorées joue un rôle important dans leur culte ou leur rejet. Les chercheurs comme Hans Belting, David Freedberg, Michele Bacci ou Jean-Claude Schmitt qui ont étudié la question du culte des images l'ont, chacun à sa façon, remarqué. Il ne s'agit pas d'une caractéristique du xv^e siècle, ni de l'Occident. En fait, c'est une caractéristique du culte des saints chez les chrétiens, que cela soit sous forme de reliques ou sous forme d'images. Par exemple dans le récit de l'Anonyme de Piacenza, décrivant la maison de Pilate au vi^e siècle, est mentionnée la pierre sur laquelle le Christ s'assit, qui était « ornée d'or et d'argent »³ ; un fragment de la Vraie Croix, que saint Jean aurait mis dans un pendentif, était revêtu d'or et de pierres précieuses⁴. L'exemple le plus ancien de parure d'image chrétienne nous est donné, semble-t-il, par un texte du i^{er} siècle, la *Vie apocryphe de saint Jean* : il y est mentionné une icône de l'évangéliste que son disciple Licomède aurait posée sur un autel et décorée d'une guirlande et de deux chandelles⁵. L'image de saint Demetrios, vénérée depuis le v^e siècle, ou celle de la *Madone avocate de saint Sixte*, à Rome, avaient les mains recouvertes d'or⁶. L'or comme parure des images était déjà employé chez les Égyptiens ; certains masques de momies étaient dorés ; on ajoutait à certains portraits de la dorure, une fois le modèle passé dans l'autre monde⁷, symbole de son « héroïsation ».

Dans l'Empire byzantin, qui vécut la crise iconoclaste aux viii^e-ix^e siècles, la parure des images était une pratique largement répandue. On les recouvrait d'or, leur mettait des couronnes ou des guirlandes⁸. Les icônes à revêtement métallique constituent un genre à part mais important, étudié en profondeur par André Grabar⁹. Un des premiers exemples remonte au viii^e siècle, quand le pape Grégoire III fit revêtir d'or et d'argent l'icône de S. Maria Antiqua à Rome, en plein iconoclasme. D'habitude le

³ Michele BACCI, *Il Pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pise, Gism/ed. ETS, 1998, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁶ Hans BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990, trad. fr. Franck MULLER, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998, p. 15, 59 et 167 ; sur la *Madone de saint Sixte* ou *avocate* et ses mains dorées du viii^e siècle : p. 426, avec une couronne ajoutée ensuite (p. 434).

⁷ Marie-France AUBERT et Roberta CORTOPASSI (éd.), *Portraits de l'Égypte romaine*, [Musée du Louvre, 5 octobre 1998-4 janvier 1999], Paris, RMN Éditions, 1998, p. 37.

⁸ H. BELTING, *Image et culte*, op. cit., p. 73, 138, 316, texte 25.

⁹ André GRABAR, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Âge*, Venise, Institut hellénique d'Études byzantines et post-byzantines, 1975.

revêtement, chef-d'œuvre d'orfèvrerie, ne laisse voir de la peinture que les visages et les mains. Il a souvent été ajouté après, comme ex-voto¹⁰. Le *Mandyllion* d'Édesse était ainsi recouvert d'un décor précieux avec inscription votive¹¹. Qu'il marque l'esprit du spectateur, qu'il compte plus que la peinture, on s'en rend compte en lisant certains textes latins décrivant leur fascination pour les icônes précieuses de Constantinople¹². Encore au xv^e siècle, au moment de la chute de Constantinople, le prestige des icônes martyrisées par les Turcs passe par la parure¹³.

La pratique était aussi connue et comprise en Europe occidentale. Schmitt a beaucoup insisté sur la fascination exercée, dès le ix^e siècle, même sur un clerc sceptique comme Bernard d'Angers, par la couverture d'or et de pierres de la *Majesté* de Sainte-Foy de Conques¹⁴. Les icônes importées d'Orient, devenant objets de culte du fait de leur provenance et de leur antiquité, recevaient des revêtements précieux, dans un contexte liturgique tout différent. Par exemple la ss. *Icona* de Spolète, couverte d'un revêtement votif au xii^e siècle¹⁵, l'icône de S. Maria Maggiore, couverte d'ornements et parée de diadèmes¹⁶, la *Madone de Brno*, ornée d'or et d'argent après 1356 par le neveu de l'empereur Charles iv¹⁷. À Venise, une icône ornée d'or et d'argent arrivée en 1472 fut immédiatement vénérée et considérée comme œuvre de saint Luc¹⁸. L'icône du Sauveur conservée dans la chapelle de la Sancta Sanctorum montre un exemple particulièrement intéressant de parure¹⁹; en effet celle-ci se présente comme une châsse d'argent avec une porte au niveau des pieds; pendant les cérémonies d'août le pape venait les lui baiser rituellement. Dans ce cas on a donc inversé le rapport byzantin entre le sacré et le visible: la partie la plus vénérée est cachée par la parure, et son exposition réservée la rend plus vénérable. On sait qu'au xv^e siècle, la *Salus Populi Romani* était couramment couverte d'un voile, sauf au moment des grandes fêtes²⁰. Il était assez courant d'habiller les images²¹, les statues en particulier²². Notons que ces pratiques sont loin d'avoir disparues avec la Contre-Réforme, au contraire²³. Encore aujourd'hui, les images de culte continuent d'arborer fièrement leur parure baroque.

¹⁰ Témoignage géorgien d'ex-voto de la reine Tamar, dans M. BACCI, *Il Pennello dell'Evangelista*, op. cit., p. 193.

¹¹ H. BELTING, *Image et culte*, op. cit., p. 283.

¹² *Ibid.*, p. 273; M. BACCI, *Il Pennello dell'Evangelista*, op. cit., p. 169.

¹³ *Ibid.*, p. 276.

¹⁴ Jean-Claude SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 188-192.

¹⁵ M. BACCI, *Il Pennello dell'Evangelista*, op. cit., p. 290.

¹⁶ *Ibid.*, p. 361.

¹⁷ H. BELTING, *Image et culte*, op. cit., p. 451.

¹⁸ M. BACCI, *Il Pennello dell'Evangelista*, op. cit., p. 317.

¹⁹ H. BELTING, *Image et culte*, op. cit., p. 93-95 et 420.

²⁰ M. BACCI, *Il Pennello dell'Evangelista*, op. cit., p. 272.

²¹ H. BELTING, *Image et culte*, op. cit., p. 412.

²² Autre exemple dans J.-Cl. SCHMITT, *Le corps des images*, op. cit., p. 170.

²³ Marlène ALBERT-LORCA, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002 (Le Temps des images).

Malgré les formes différentes qu'elle peut prendre, la parure des images de culte est donc attestée à peu près partout et tout le temps²⁴. La parure est à l'image de culte ce que le reliquaire est à la relique : une évidence. De ce qui n'est pour l'instant qu'une constatation, peut-on trouver un bon point de départ pour s'interroger sur la force de ces images, c'est-à-dire leur capacité à produire des miracles et à répondre aux vœux des fidèles, ce pour quoi ils les adorent ?

Proposition 1. C'est la ressemblance qui produit le pouvoir des images

David Freedberg, à sa manière, a déjà posé et répondu à cette question. « Peut-on dire que des effigies d'apparence grossière et ordinaire (...) ne fonctionnent que par la splendeur dans laquelle elles sont enchâssées ? Apparemment pas. (...) Elles [ces parures] fonctionnent avant toutes démarches pour les embellir et les rehausser »²⁵. La parure offerte pourrait servir aussi à afficher la magnificence du donateur²⁶. En tout cas la parure ne servirait nullement à la production de l'efficacité de l'image adorée. Pour une raison majeure, si l'on suit Freedberg : l'efficacité des images de culte n'est pas esthétique, mais « magique ». Son champ d'action n'est pas la production d'un sentiment de beauté, de plaisir désintéressé, mais le corps et ses humeurs. Les récits hagiographiques donnent raison à l'historien des images. Un jour une image accomplit un miracle : elle bouge, parle, pleure, saigne. Le miracle se produit devant un témoin innocent, puis il est attesté par une autorité ecclésiastique, qui le valide et autorise le culte de l'image, le pèlerinage et les offrandes (dont la parure), à la suite desquels se produisent d'autres miracles, etc.

Scolie 1. La légende de fondation du culte d'une image à Venise

Un exemple parmi tant d'autres, typique du Quattrocento. Il raconte l'origine du culte de l'image de *S. Maria delle Grazie* sur l'Isola di S. Maria della Cavanna à Venise.

En l'an 1445 arriva sur le Canal Orfano un bateau de Constantinople, qui apportait une *Sainte Vierge* peinte sur panneau, dont on croyait qu'elle était de la main de saint Luc, dérobée à Constantinople et cachée dans le navire. Le bateau s'étant arrêté dans le Canal Orfano comme selon l'habitude, on vit pendant plusieurs nuits, au milieu de cette île, où se trouve à présent la chapelle de la Sainte Vierge, un grand feu allumé, entouré de rayons, qui vibraient avec une grande splendeur tout autour du vaisseau. Les marins, étonnés par le fait, firent attention aussi les autres nuits, et pour cela envoyèrent certains d'entre eux qui étaient disponibles pour voir d'où naissait la lumière ; et dans le même temps, ils exposèrent la dite Image sur un petit autel près du grand mât du bateau en la priant humblement de leur donner quelque indice au sujet de ce prodige ; et alors qu'ils voyaient le cadre de l'Image sacrée illuminé par

²⁴ Une constatation déjà opérée par David FREEDBERG, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago et Londres, 1989, trad. fr. Alix GROD, *Le Pouvoir des images*, Paris, G. Monfort, 1998, p. 128 et 150.

²⁵ *Ibid.*, p. 139.

²⁶ Comme l'écrit Aristote, « le magnifique ne dépense pas pour lui-même, mais dans l'intérêt de tous, et ses dons ont quelque ressemblance avec les offrandes consacrées aux dieux » (cité par Paul VEYNE, *Le Pain et le cirque. Sociologie d'un pluralisme politique*, Paris, Seuil, (1976) 1995, p. 35).

les rayons resplendissants qui provenaient de la lumière vue les nuits passées dans la dite île, et le vaisseau tout entouré d'éclat, arrivèrent peu après les deux qu'ils avaient envoyés en exploration, qui rapportèrent que la lumière aperçue n'était pas un feu, mais une comète, qui était partie de là et s'était portée vers eux jusqu'au bateau. En sorte qu'ils crurent que la dite image voulait être exposée dans cette île. (Ensuite les marins demandent aux moines de l'ordre de saint Jérôme de construire une chapelle pour l'image « en remerciement de la grâce qui leur avait été concédée, d'avoir fui des mains des Turcs » ; l'image fut posée sur l'autel le 15 août 1445) ²⁷.

J'ai choisi cet exemple parce qu'il montre par quel détour compliqué une église, une congrégation cherche à justifier l'institution d'un culte, dans un contexte marqué par la compétition entre institutions religieuses et images mariales toutes plus vénérables les unes que les autres ²⁸. Il montre aussi comment un phénomène naturel (une comète) est réinterprété comme un signe divin. Et surtout, à quel point la question de la luminosité, de l'éclat, de la grâce au sens grec, *charis*, est cruciale. Cette lumière vient de l'extérieur du tableau et se réverbère sur lui, ou plus exactement sur son cadre. Cette très brève allusion à la matérialité visuelle de l'image, peut-être au revêtement métallique qui la recouvrait, est précieuse ; gardons-la bien en mémoire. Pour l'instant, je me contente de souligner le caractère transcendantal de la lumière divine, extérieure à l'image mais émise par la Vierge. Le cadre – l'image matérielle – ne joue qu'un rôle second.

Explication 1. Le pouvoir du sujet imaginant

Dans ces légendes la parure est toujours en effet seconde et accessoire – comme l'ornement en général d'ailleurs ²⁹. Si l'image est efficace, c'est parce qu'elle accomplit des miracles ; sa parure ne sert, au mieux, qu'à manifester les effets de son pouvoir. Le fidèle ne va pas vénérer la parure qui couvre l'image, pas plus qu'il ne va adorer le reliquaire plutôt que la relique. Suivre ce raisonnement revient à suivre le chemin de la croyance ou de la foi. La question du pouvoir des images revient alors à la question de la croyance en ce pouvoir. C'est un type d'interrogation qui repose sur ce qu'Alfred Gell appelle la « conception internaliste de l'agentivité » : le chercheur analyse le comportement des sujets qui croient au pouvoir des images (c'est-à-dire que les images sont pourvues d'agentivité, qu'elles sont animées et agissent comme un dieu) comme étant « déclenché par des facteurs qui se développent à partir de l'intériorité de la personne, de ses pensées, de ses désirs, de ses intentions, etc. » ³⁰. Dans ce sens, c'est par l'analyse du psychisme de l'individu humain que s'explique sa capacité à croire, à doter les images d'agentivité. Mais ce n'est pas une disposition

²⁷ Flaminio CORNARO, *Notizie storiche delle apparizioni, e delle immagini più celebri di Maria Vergine Santissima nella Città e Dominio di Venezia*, Venise, A. Zatta, 1761, p. 48-50.

²⁸ Sur cet esprit de compétition entre églises rivales, voir H. BELTING, *Image et culte*, op. cit., p. 432-439.

²⁹ Sur le statut secondaire de l'ornement dans l'esthétique occidentale, voir Christine BUCI-GLUCKSMANN, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris, Galilée, 2008.

³⁰ Alfred GELL, *Art and Agency. An anthropological theory*, Oxford, 1998, trad. fr. Olivier et Sophie RENAULT, *L'art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Paris, Les Presses du Réel, 2009, p. 156.

particulière de quelques individus : pour Freedberg, cette croyance est si répandue de par le monde et l'histoire qu'elle doit être innée, naturelle, et plus ou moins utilisée ou refoulée. Une petite fille qui joue avec sa poupée comme si elle était vivante semble suivre cette tendance innée sans l'apprendre de quiconque³¹.

Fondamentale ici est la notion de ressemblance : la poupée ressemble à un bébé, l'image de la Vierge ressemble à la Vierge. L'usage de revêtir de parures l'image de culte s'explique parce qu'on croit que celle-ci est comme une personne vivante³². Il est donc absolument nécessaire que l'image possède un aspect anthropomorphe, d'une part, et que le culte souligne, confirme, démontre la croyance en la vie de l'image-personne³³. D'où les rites, souvent d'origine antique, d'habillement de l'image (statues), ou bien de revêtement d'une couronne, de bijoux, ou encore de déplacement processional – et bien sûr, les légendes sur les images qui bougent. Tout se résout dans l'imagination ou l'imaginaire du croyant. Gell va plus loin : même une voiture qu'on insulte parce qu'elle refuse de démarrer peut ressembler, si on cherche bien, à une femme, écrit l'anthropologue anglais³⁴. La ressemblance n'est pas une propriété des choses, c'est une relation qu'un sujet établit entre deux objets. Or la capacité à produire des ressemblances serait naturelle chez l'homme ; elle expliquerait pourquoi on peut anthropomorphiser, doter d'agentivité à peu près n'importe quoi, des objets les plus aniconiques jusqu'aux copies des images de culte. Ainsi, Freedberg observe que si la parure sert à « différencier esthétiquement »³⁵ l'image cultuelle, si son efficacité réside entre autres dans sa « particularité visuelle »³⁶, elle n'explique pas l'efficacité des copies, qui fonctionnent au contraire sur la ressemblance avec l'original³⁷. Primordiale est donc la capacité de l'image à susciter un écho visuel dans l'imagination du spectateur.

Proposition 2. Le culte d'une image repose sur un dispositif artificiel

Cependant la sociologie nous a appris depuis longtemps à nous méfier des pseudo-initiatives individuelles et autres réactions « naturelles ». La petite fille qui joue avec sa poupée se conforme à l'image que son entourage souhaite qu'elle ait. La grande majorité des cas où les images se voient attribuer une agentivité, dotées d'un pouvoir, répond à des situations de croyance collective. De ce point de vue, la croyance est une façon de créer du lien social, un sentiment de communauté. C'est un facteur de cohésion. Nous rentrons dans ce que Vernant appelait la « psychologie historique »³⁸, Schmitt « l'imaginaire social »³⁹ ou Gell la « conception externaliste de l'agentivité »⁴⁰ :

³¹ *Ibid.*, p. 158-159.

³² H. BELTING, *Image et culte*, op. cit., p. 73.

³³ A. GELL, *L'art et ses agents*, op. cit., p. 163 et s.

³⁴ *Ibid.*, p. 23.

³⁵ D. FREEDBERG, *Le Pouvoir des images*, op. cit., p. 138.

³⁶ *Ibid.*, p. 144.

³⁷ *Ibid.*, p. 146.

³⁸ Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs : étude de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1996 (nouvelle édition).

³⁹ J.-Cl. SCHMITT, *Le corps des images*, op. cit., p. 54.

⁴⁰ A. GELL, *L'art et ses agents*, op. cit., p. 155-157.

c'est par les actions que les sujets réalisent envers des images que nous pouvons observer qu'ils les traitent comme des êtres vivants, des dieux, etc. Ainsi Pascal était un externaliste : pour croire en Dieu, il faut s'agenouiller et prier.

L'approche internaliste permet peut-être de saisir les conditions de possibilité de la croyance au pouvoir des images ; mais l'approche externaliste est nécessaire pour comprendre les circonstances dans lesquelles cette croyance s'effectue avec intensité, comme dans le cas des images de culte. En effet, même si toute image de la Vierge ressemble à la Vierge, elles ne font pas toutes l'objet d'un culte public. Pourquoi celle-ci et pas celle-là ? Ce n'est pas que les fidèles de l'église où est adorée la première sont plus crédules que ceux de l'église où est conservée la seconde ; il doit y avoir une raison d'ordre social. Sinon, on tombe dans l'aporie formulée par Freedberg sous la forme d'une contradiction : « Les images agissent précisément parce qu'elles sont consacrées mais également avant de l'être »⁴¹.

Plutôt donc que de chercher à comprendre ce qui justifie la croyance au pouvoir des images, je m'interrogerai sur le fonctionnement de leur culte. Ainsi, à la notion de « pouvoir » qui suggère une emprise psychologique de l'image sur le croyant, je préfère celle de « puissance », que je définirai ainsi : c'est l'étendue de la sphère d'influence, de la réputation, du pèlerinage et du culte d'une image. Le pouvoir vient de l'intérieur, la puissance de l'extérieur. Ou plutôt il s'agit du même phénomène, mais envisagé sous deux angles différents. Dans le système de la croyance, le culte et l'influence d'une image sont justifiés par son pouvoir interne, par la présence du divin en elle. Si on aborde la question d'un point de vue externaliste, la puissance de l'image est la conséquence (et non la cause) du culte qu'elle suscite. Celui-ci a donc une autre cause. Cette autre cause est bien humaine ; elle est à chercher du côté de ceux qui organisent le culte ou, mieux encore, de ceux à qui il profite. Ce n'est pas le saint qui, habitant l'image, lui confère sa puissance, mais le contexte historique, comme l'expose Belting : « on ne peut donc parler de ces (...) images cultuelles, qu'en optant pour une argumentation historique et en les découvrant dans le contexte où elles jouaient véritablement leur rôle »⁴².

Cette approche donne la possibilité de comprendre les raisons sociales qui expliquent qu'une image est considérée comme vivante. Dans le cas plus précis des images de culte, elle se justifie d'autant plus que le culte est forcément collectif et en même temps singulier : toutes les images ne suscitent pas de croyance en leur pouvoir, toutes ne génèrent pas de culte et de pèlerinage. La croyance ici n'explique pas le culte : c'est plutôt le culte qui explique la croyance⁴³. Le culte est rendu possible par un certain agencement, une certaine « formation historique », comme diraient Foucault ou Veigne, composée de pratiques institutionnelles et de pratiques discursives : la hiérarchie ecclésiastique, la liturgie, les hagiographies, etc. L'analyse la plus précise possible de tous les paramètres de cette formation doit remplacer la recherche des explications causales, la question du pourquoi. La question du comment,

⁴¹ D. FREEDBERG, *Le Pouvoir des images*, op. cit., p. 116.

⁴² H. BELTING, *Image et culte*, op. cit., p. 12-13.

⁴³ Voir Paul VEIGNE, *Foucault révolutionne l'histoire* (Paris, 1978), repris dans Id., *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1996 (Points Histoire), p. 383-429 (ici p. 407-408).

le problème de l'existence de cette formation, doivent constituer les points de départ de la recherche sur le culte de l'image. Elle doit mettre en valeur le caractère local et le caractère historique du culte, sa singularité historico-géographique. Elle doit s'attacher à tous les points de contact entre la croyance, le miracle, etc. et l'existence sociale, les rapports de force politiques, les enjeux économiques des personnes qui y participent. Elle doit tourner autour de la croyance, de la représentation de l'efficacité de l'image, sans jamais y participer.

Scolie 2. L'origine du culte de la ss. Icona de Fermo

Dans certains cas exceptionnels, des sources montrent comment se constitue, de manière tout à fait artificielle, le culte d'une image. Ainsi à Fermo, une fière cité de la Marche d'Ancone, le prédicateur franciscain Jacques de la Marche offrit à l'église de son ordre de la ss. *Annunziata* une icône de la Vierge en 1473 (fig. 1) dans des circonstances étonnantes. Ce qui est d'abord remarquable, c'est la nature des documents qui nous renseignent sur l'institution artificielle du culte : non pas seulement des hagiographies, mais d'abord des archives communales, qui enregistrent la fondation du culte juridiquement et « en direct ». Le document nous donne à la fois l'origine sacrée de l'image (elle aurait été peinte par saint Luc) et les raisons politiques, au sens large, de sa donation par le franciscain. Voici le texte, décret communal du 7 mai 1473 :



Fig. 1. *Santissima Icona*, 48 x 36 cm, détrempe sur bois et revêtement d'argent doré, XIV^e-XV^e siècle. Fermo, Cattedrale Santa Maria Assunta. © Museo Archidiocesano di Fermo.

On dit qu'est revenu au couvent de l'Annunziata le Vénérable Père Frère Jacques ; les Prieurs lui ayant rendu visite, il les reçut avec joie et leur dit qu'il irait à Naples chez le roi Ferdinand comme il avait promis à sa Majesté, et qu'il avait apporté à Fermo une icône où est peinte la bienheureuse Vierge Marie, faite de la main de s. Luc, image digne d'honneur et qu'il veut donner et qu'elle soit portée en procession ; ainsi il est décidé de la porter en procession depuis l'église où se trouvait le Crucifix jusqu'à la prison au lieu établi par Frère Jacques lui-même. Il est décidé, afin que Frère Jacques ne parte pas indigné à cause de la peinture de Pietro Albanese, d'enlever les briques et l'argent et de les prendre pour la Commune contre les hommes de Pila et d'interdire la visite à cette peinture et la prière devant elle, et de supplier Frère Jacques de ne pas partir et de ne pas s'indigner à ce sujet ⁴⁴.

Un émigré albanais donc réussit à attirer l'attention des habitants de Fermo sur une peinture de la Vierge, qu'il peignit soi-disant après en avoir eu la vision, et à susciter une sorte de culte privé, en dehors de l'institution ecclésiastique ⁴⁵. Le culte prend de l'ampleur, les dons d'argent s'accumulent et l'on projette d'édifier une chapelle votive autour de l'image, comme cela se faisait souvent, toujours sans le recours aux autorités religieuses, mais avec l'autorisation (au moins tacite) de la Commune. Rien n'est pire, pour un franciscain comme Jacques de la Marche, autrefois pourfendeur d'hérétiques, que ce qui est en train de se développer à Fermo : l'idolâtrie, la superstition populaire (Jacques de la Marche, peu avant la résolution du Conseil communal citée plus haut, a prononcé un sermon contre la « *machinam et idolatriam* » de l'Albanais ⁴⁶ ; et surtout le contrôle et la médiation ecclésiastiques sont évincés. Il s'agit pour lui d'enrayer cet engrenage proprement « infernal », pour le salut de ces pauvres âmes bien sûr, mais aussi pour restaurer l'autorité de l'Église et en particulier de l'ordre franciscain sur les croyants. Ces dons d'argent, cette ferveur populaire ne doivent pas être dilapidés au profit d'un particulier sans scrupules (mais qui a parfaitement compris l'intérêt économique que représente l'adoration des images).

Le frère mineur choisit donc de contrer le culte de la mauvaise image (dont la sacralité n'a pas été authentifiée par l'Église) par celui d'une bonne image, vénérable puisque de la main de saint Luc (c'est lui qui le dit). C'est une solution pragmatique : idéalement, il vaudrait mieux se passer des images et ne vénérer Dieu que dans le Verbe ou dans son cœur ; mais pratiquement les images peuvent être utiles, si l'on contrôle leur culte, si l'on canalise leurs effets ; bref, si l'on réussit à ce que l'institution ecclésiastique se positionne en médiation nécessaire entre Dieu et les hommes. Car c'est là le problème : comme l'écrit Belting, « la vénération des images avait toujours constitué une des formes populaires de participation extra-liturgique à la vie ecclésiale » ⁴⁷. La prolifération des légendes sur les images de saint Luc et des cultes institués par des religieux comme Jacques de la Marche montre la vaste

⁴⁴ Cité par Carlo TOMASSINI, « La città di Fermo e S. Giacomo della Marca », dans *Picenum Seraphicum*, t. 13, 1976, p. 171-200 (p. 199).

⁴⁵ Archives communales de mars 1473 (*ibid.*, p. 197).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 196.

⁴⁷ H. BELTING, *Image et culte*, op. cit., p. 302.

entreprise de l'Église du xv^e siècle de récupération à son profit de cette « vénération des images ».

Explication 2. Les deux pôles du dispositif culturel

D'une manière très générale, la formation historique du culte d'une image est orientée selon un axe qui comporte deux pôles principaux ; deux domaines qui entourent de l'extérieur la croyance et l'image qui en est le centre. Le premier pôle est celui des énoncés hagiographiques. Il comprend tous les témoignages sur les miracles de l'image, tous les récits racontant l'origine du culte, toutes les prières adressées à l'image, toutes les procédures officielles d'authentification du miracle originel de la part de la hiérarchie ecclésiastique, toutes les bulles d'indulgence émises par cette même institution pour développer le culte, tous les testaments et les archives qui mentionnent le culte. Le pouvoir des images à produire des miracles est d'abord un acte de langage. Le miracle a besoin d'être authentifié, raconté, divulgué, répété, pour exister. Et plus il est raconté, plus les énoncés qui le concernent se multiplient, plus son existence s'accroît.

Le second pôle, celui de la forme de contenu du culte, est ornemental ou votif. Il comprend toutes les preuves tangibles, tous les aspects matériels du culte, et donc de l'efficacité de l'image. C'est là que notre parure culturelle joue son rôle.

Scolie 3. Le culte de la ss. Icona de Grottaferrata

Reprenons l'inventaire de l'image de la Vierge de Grottaferrata (fig. 2). Celui-ci détaille tous les bijoux dont est ornée l'image, les effigies de la mère et du fils. Peu avant, l'inventaire détaille tous les ex-voto déposés autour de l'image. Sans porter aucun jugement, le texte mentionne tous les signes visuels du culte de l'image. Par ailleurs on sait comment ce culte a été institué. L'image de la Vierge de l'abbaye grecque (de rite romain) de Grottaferrata est une icône de type *hodegetria*, dite aussi « Vierge de saint Luc », dont l'origine est controversée. S'agit-il de l'image mariale donnée à l'abbaye par son nouveau cardinal commandataire, nommé en 1462, le Byzantin Jean Bessarion⁴⁸ ? C'est probable, car l'inventaire est écrit deux ans après que le cardinal a pris en charge l'abbaye et relancé un pèlerinage marial attesté depuis le xiv^e siècle mais tombé en désuétude jusqu'à son époque et dont, en 1463, le pape Pie II témoigne avec ironie de la vitalité retrouvée⁴⁹. De plus, Bessarion fut un grand promulgateur de la culture byzantine, offrant à Rome et à Bologne des icônes attribuées à la main de l'évangéliste⁵⁰.

⁴⁸ R. GIANNINI, « Vita della Theotocos », *op. cit.*, p. 13 ; Paola GUERRINI, « Il Bessarione a Grottaferrata : un'ipotesi sulla donazione dell'icona », dans *Studi medievali*, t. 33, 1991, 2, p. 807-814 (p. 809).

⁴⁹ Le *Typicos* ou Manuel liturgique du monastère de 1300 mentionne la procession de la *Theotokos* et le rituel du baiseement de l'icône par les moines (R. GIANNINI, « Vita della Theotocos », *op. cit.*, p. 26) ; *Mémoires d'un pape de la Renaissance. Les Commentarii de Pie II* (*Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt*), éd. Ivan CLOULAS et Vito CASTIGLIONE MINISCHETTI, Paris, Tallandier, 2001, p. 410.

⁵⁰ Anna CAVALLARO, « Il rinnovato culto delle icone nella Roma del Quattrocento », dans Antonio IACOBINI et Mauro DELLA VALLE (éd.), *L'arte a Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi*,



Fig. 2. *Theotokos*, 125 x 42 cm, détrempe sur bois et revêtement d'argent doré, XII^e(?)-XV^e-XVII^e siècle. Grottaferrata, abbazia di San Nilo. Extrait du *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, t. 42, 1, 1988 (coll. de l'auteur).

Quand un fidèle entre dans l'abbaye de Grottaferrata, où est adorée l'image qu'il va voir, il croit déjà – il a lu ou entendu les récits de ses miracles, les actes officiels de l'Église, les bulles d'indulgence. Mais ce qu'il voit le renforce encore dans sa croyance, si par hasard, comme saint Thomas, il avait besoin de preuves plus concrètes : une mise en scène de l'image, tout un appareil décoratif qui l'entoure et la met en valeur, bref toute la parure, depuis son encadrement, les bijoux et les ex-voto près de l'autel jusqu'à la basilique elle-même, énorme reliquaire, en passant par la décoration de la petite chapelle, les cierges, les lampes à huile, les encensoirs, les colonnes de l'église, les revêtements de marbre, tout l'intérieur de l'église. Le fidèle fait l'expérience d'entrer dans un reliquaire. Il en va de la parure des images comme des reliquaires. Comme Schmitt l'a très bien montré, le reliquaire est la preuve institutionnelle et visuelle de l'authenticité de la relique. Mais concrètement, l'acte d'authentification coïncide avec la mise dans le reliquaire de la relique. En d'autres termes, le reliquaire ne fait pas que représenter l'authenticité et le pouvoir de la relique : il les produit. Le reliquaire est un objet performatif en ce sens : il montre et produit l'efficacité de la

relique. Schmitt conclut de façon lapidaire : « c'est le reliquaire qui fait la relique. Visuellement, publiquement, le contenant prévaut sur le contenu, dont on devine la présence plus qu'on ne le voit »⁵¹. On reconnaît là une formulation typiquement « externaliste ».

Démonstration. La parure est performative

Mais pratiquement, comment le reliquaire fait-il la relique ? Il faut préciser : ce que fait le reliquaire, c'est convertir une efficacité tactile en efficacité visuelle. Ceci explique pourquoi les reliquaires sont le plus souvent de magnifiques objets d'orfèvrerie, chefs-d'œuvre de l'art et resplendissants d'or et de pierreries. Dans un essai fondamental, Georg Simmel a montré pourquoi l'or et les pierres précieuses étaient souvent utilisés dans la parure⁵². Pour le sociologue allemand, celle-ci attire le regard par son apparence esthétique et informelle, comme le rayonnement de l'or (Simmel prend l'exemple de l'or et des bijoux, parce qu'ils font briller la personne comme si émanaient d'elle des rayons radioactifs). La parure rend attrayante la personne. Elle élargit sa « sphère d'existence » ; elle se voit dotée d'une aura, d'un charisme. On existe plus quand on est paré, dit Simmel. Certes dans le cas de la parure vestimentaire, n'importe qui ne peut pas se parer de n'importe quels bijoux, que ce soit pour des raisons financières ou des raisons sociales. Il ne suffit pas de se recouvrir de pierreries pour devenir le plus puissant, il faut le mériter. Mais dans le cas des objets inanimés comme les reliques ou les images, auxquels on attribue de l'extérieur une agentivité qui intérieurement leur fait défaut, la dimension performative de la parure est plus évidente. C'est justement parce que les reliques et les images manquent de cette animation qu'on leur attribue qu'elles ont besoin d'une parure pour y suppléer. Ainsi, écrit Schmitt, les matières précieuses produisent un miroitement attractif, un éclat par lequel « elles manifestent la puissance active des reliques, qui de l'intérieur du reliquaire se communique à elles »⁵³. Sans reliquaire, une relique n'est qu'un bout d'os ; sans parure, une image n'est qu'une représentation. La parure ne succède pas au miracle, mais rend possible la croyance qu'un miracle s'est accompli par le biais de telle image. Rendre un culte à la Vierge en latin médiéval, c'est orner l'image de la Vierge : *cultus* signifie « parure » dans bon nombre de textes⁵⁴.

Le culte de l'image fonctionne donc entre ces deux termes : d'un côté le récit mythique, l'événement qui transforme l'objet visuel en objet cultuel, de l'autre les parures votives, avec leurs façons de se faire voir, de se disposer dans le sanctuaire.

⁵¹ *Ibid.*, p. 284.

⁵² Georg SIMMEL, « Psychologie des Schmuckes », dans *Der Morgen*, Berlin, 2. Jg., n° 15, 1908, p. 454-459), trad. fr. « Psychologie de la parure », dans *Id.*, *La parure et autres essais*, trad. fr. Michel COLLOMB, Philippe MARTY et Florence VINAS, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998, p. 79-88.

⁵³ J.-Cl. SCHMITT, *Le corps des images, op. cit.*, p. 286. Voir aussi Louis MARIN, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993, p. 224 (à propos de Suger).

⁵⁴ Comme le rappelle Georges DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 111, *cultus* vient du verbe *colere*, « cultiver », travailler la terre, « œuvrer un lieu » : le culte devient donc l'ouvrage d'un lieu sacré, l'ornement de l'église. Merci, Bertrand Prévost, de m'avoir rappelé ce passage.

Parfois ces deux termes se répondent : le récit peut faire allusion à des ex-voto qui, s'ils sont encore visibles, prouveront la véracité du récit. Du même coup, l'image elle-même est comme mise entre parenthèses. Une image de culte n'est pas efficace, magique, toute seule ; il ne sert à rien de chercher à l'analyser plastiquement ou iconographiquement pour tenter de repérer ce qui, en elle, a pu susciter le culte. Ou plutôt, cela sert très peu ; car à de rares exceptions, les images de culte ne sont pas de grandes œuvres d'art.

Est-ce l'image, ou la parure, qui est efficace ? Le problème est bien esthétique, car, comme le remarque Freedberg, souvent l'image elle-même est faible artistiquement, alors que la parure est magnifique, comme par compensation⁵⁵. Nous pouvons aussi expliquer, avec Simmel, le besoin de parure des images de culte : non pas le manque de visibilité de leur sacralité (comme la relique), mais le manque de vie qui les affecte (une image, en dehors des miracles qui la font saigner, pleurer, bouger etc., est immobile, simple bout de bois ou morceau de pierre peints). La parure produit cette vie qui fait défaut à l'image vénérée, la rend attractive, grâce à la « technologie de l'attachement »⁵⁶ qu'elle met en jeu, au moyen de procédés formels et matériels (la virtuosité de l'artisan, la qualité des matériaux), et peut ainsi faire passer un courant d'affect entre elle et le fidèle. Nous pouvons ainsi affirmer que la parure, loin d'apparaître comme un masque inanimé posé sur l'icône, lui procure un surplus d'existence. Grabar avait bien compris que ce « qui, aux yeux d'un profane n'est qu'un décor luxueux qui peut même paraître gênant dans la mesure où il masque une peinture, augmentait en fait la valeur sacrée de l'image sainte⁵⁷ ». CQFD.

Corollaire. La parure de culte exprime un rapport idolâtre aux images

Une image ne devient objet de culte qu'après-coup ; ce n'est pas inscrit dans son apparence esthétique, ni dans son iconographie. Le culte est presque indifférent à l'image qui en est le centre ; il dépend en revanche de ce qui la cerne, les énoncés hagiographiques et les parures votives, les uns produisant son efficacité institutionnelle, les autres son efficacité visuelle. Ce sont surtout ces dernières qui nous intéressent évidemment ; non seulement parce qu'elles mettent en jeu l'ornement, mais parce que souvent, des images elles-mêmes font partie de ces parures.

Seule la mise en scène de la relique ou de l'image de culte est performative : la relique et l'image ne sont aucunement efficaces en elles-mêmes, sauf dans la croyance. Suger déjà au XII^e siècle l'avait très bien compris, qui voulait mettre ses plus beaux reliquaires bien en vue et qui détaillait avec admiration la quantité d'or et de pierres et la qualité du travail des maîtres orfèvres⁵⁸. Et Bernard de Clairvaux, au même moment, lui aussi avait bien compris comment une fois installé, le dispositif cultuel, à la fois hagiographique et visuel, pouvait s'amplifier : l'argent attire l'argent, écrit-il plein d'indignation, et les fidèles sont incités à donner et à prier en voyant tous les

⁵⁵ D. FREEDBERG, *Le pouvoir des images*, op. cit., p. 143.

⁵⁶ A. GELL, *L'art et ses agents*, op. cit., p. 92 et s.

⁵⁷ A. GRABAR, *Les revêtements des icônes*, op. cit., p. 4.

⁵⁸ SUGER, *L'œuvre administrative*, trad. fr. Françoise GASPARRI, *Œuvres*, t. 1, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 123-147.

autres dons déposés devant les autels⁵⁹. Tous les auteurs méfiants à l'égard du culte des images dénoncent, à la suite de saint Bernard, l'accumulation de richesse, de parure, d'effets visuels – c'est-à-dire la multiplication des effets esthétiques – autour des images de culte. La condamnation de la parure et celle de l'idolâtrie vont de pair ; ce qu'on ne comprendrait pas si la parure ne jouait aucun rôle dans le fonctionnement du culte des images. C'est le régime spectaculaire de l'image qui est visé. L'image de culte, avec sa parure, est une œuvre d'art qui s'ignore.

⁵⁹ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Apologie à Guillaume de Saint-Thierry* : « Il y a manière de répandre l'argent qui le fait se multiplier ; on le dépense pour le faire venir, on le répand pour l'augmenter ; à la vue de ces vanités somptueuses, admirables, les hommes se sentent davantage portés à offrir des dons semblables qu'à prier », trad. dans Georges DUBY, *Saint Bernard. L'art cistercien* (Paris, 1976), republié dans Id., *L'art et la société. Moyen Âge, xx^e siècle*, Paris, Gallimard (« Quarto »), 2002, p. 187-442 (p. 380).

Efficacité

Des compétences changeantes

Petit essai sur l'évolution des rôles assignés aux images dans les retables romans, gothiques et renaissants

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY

Les compétences des images – efficacités opératoires et puissances d'effets – qui affranchissent celles-ci de la passivité des choses, sont par essence multiples et mouvantes. Déterminées par les besoins d'une époque et d'un milieu particulier, ces efficacités escomptées soutiennent les stratégies engagées par les divers groupes sociaux pour « tempérer les urgences du réel » et établir avec celui-ci d'indispensables transactions¹, tout en étant simultanément façonnées par certaines pratiques ou conceptions particulières. Fascinante et inextricable circularité des buts, des usages et des moyens qui confèrent aux images des rôles changeants, souvent intimement révélateurs de la conception qu'une société se fait du monde et des moyens qu'elle s'invente pour avoir prise sur lui.

Nous avons traité ailleurs de la diversité des fonctions que les retables d'autel gothiques se sont vu assigner et des usages multiples auxquels ils se sont prêtés² : efficacités diverses, éparées, parfois antagonistes³. Mais si ces efficacités furent multiples, elles furent aussi, et c'est sur ce point que nous voudrions ici mettre l'accent, changeantes.

¹ Emmanuel BELIN, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositifiv e et expérience ordinaire*, Bruxelles, De Boeck, 2001, p. 194.

² Brigitte D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas. Raisons, formes et usages*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2008 (Mémoire de la Classe des Beaux-Arts, coll. in-8°, 3^e série, 26).

³ Ainsi que le souligne Georges DIDI-HUBERMAN : « Il y a toujours dans l'image plus de fonctionnements que de fonction(s) » (Georges DIDI-HUBERMAN, « Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique », dans Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, p. 59-86).

Selon les époques, les milieux et les cultures, les images ont, en effet, assumé des statuts et des raisons d'être différentes. L'étude diachronique des tableaux d'autel, réalisés entre le XII^e et le XVI^e siècle, nous en fournit une illustration éloquente. L'examen de cette production nous permet, en effet, de constater une évolution dans la nature des supports investis par les différentes époques pour « objectiver » la présence du sacré sur la table d'autel, ainsi qu'une mutation conséquente des usages impliquant leurs images. En effet, si les retables reliquaires semblent avoir été particulièrement nombreux durant le Haut Moyen Âge, ceux-ci paraissent peu à peu supplantés, à partir du XIV^e siècle, par des tableaux d'autel exclusivement constitués d'images, lesquels retables d'images furent à leur tour, progressivement, remplacés par des structures subordonnées à la présence d'une Réserve eucharistique. L'histoire des tableaux d'autel d'Occident paraît donc se décliner en trois temps : un Temps des reliques, un Temps des images et un Temps du Saint-Sacrement. Trois saisons qu'en aucun cas nous n'entendons enfermer dans des limites chronologiques hermétiques et auxquelles nous refusons tout caractère exclusif, mais qui paraissent néanmoins évocatrices d'une évolution des rapports entretenus avec le sacré et d'une mutation significative du rôle joué par les images dans ces relations.

L'examen de trois exemples, qui nous apparaissent paradigmatiques de cette mutation, permet d'appréhender plus concrètement cette évolution des efficacités supposées des images associées aux retables d'autel médiévaux.

Le retable de saint Remacle

Le grand retable en argent doré qui abritait la châsse de saint Remacle (mort vers 670-676)⁴ constitue un exemple représentatif des dispositifs mis en œuvre, au XII^e siècle, pour assurer la présentation magnifiée des reliques sur l'autel⁵, ainsi qu'un premier jalon significatif de cette évolution. L'état original de cette œuvre, dont il ne subsiste aujourd'hui que quelques fragments d'inscriptions et deux plaques d'émail champlevé, nous est connu grâce à un dessin exécuté en 1661 (aujourd'hui conservé aux Archives de l'État à Liège), peu de temps avant sa disparition. Commandité

⁴ Désiré VAN DE CASTEELE, « Dessin authentique du retable en argent doré que l'abbé Wibald fit faire pour l'abbaye de Stavelot (1130-1158) », dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, t. 21, 1882, p. 213-236 ; Joseph DEMARTEAU, « Orfèvrerie liégeoise du XII^e siècle. Le retable de saint Remacle à Stavelot », dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 17, 1883, p. 164-166 ; *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800-1400* [catalogue de l'exposition organisée par la Kunsthalle de Cologne et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, sous la direction de Rita Lejeune et de Jacques Stiennon], Cologne-Bruxelles, 1972, p. 249 ; Philippe GEORGE, « Le plus subtil ouvrier du monde : Godefroid de Huy, orfèvre mosan », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 39, 1996, p. 321-338 ; Suzanne WITTEKIND, *Altar – Reliquiar – Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Cologne, Böhlau, 2003.

⁵ On notera que parallèlement à ce type de dispositif qui implique l'intégration du reliquaire au centre d'un écran décoré de scènes imagées, on connaît aux XII^e et XIII^e siècles, d'autres formules compositives qui consistent notamment à installer des écrans, petits ou grands reliquaires au-dessus de socles imagés. Voir par exemple l'aménagement des reliquaires sur l'autel majeur de l'église abbatiale de Grandmont : Jean-René GABORIT, « L'autel majeur de Grandmont », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 19, 1976, p. 233-245.

par l'abbé Wibald de Stavelot (1130-1158), ce tableau d'autel, qui s'inscrit dans le prolongement des décors d'orfèvrerie développés aux IX^e, X^e et XI^e siècles autour des *capsae* et des écrans, adoptait la forme d'un écran rectangulaire surmonté d'un tympan semi-circulaire qui s'ouvrait, en son centre sur une niche destinée à abriter la châsse. Sur ce parement métallique se déployait une série de reliefs figurant la vie de saint Remacle, des prophètes de l'Ancien Testament (Énoch, Élie) ainsi que diverses allégories. L'ensemble était surmonté par une figure du Christ en majesté⁶, tandis que sur le pignon de la châsse figurait un Christ flanqué de saint Remacle et de saint Pierre (fig. 1).

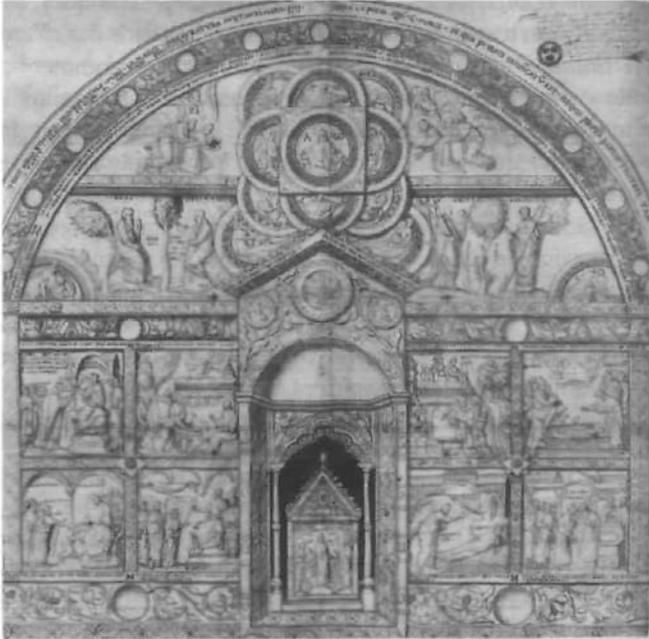


Fig. 1. Retable de saint Remacle de Stavelot, vers 1150. Dessin sur papier réalisé en 1661. Liège, Archives de l'État (droits réservés, Liège, AEL ; coll. de l'auteur).

Entièrement centré sur la châsse que cet écran sertissait, et auquel il conférait une magnificence et une visibilité accentuées, ce premier type de retable témoigne de la vitalité du système religieux fondé par les Carolingiens. Confrontés, on le sait, à la question de savoir s'il fallait introduire les images religieuses au nord des Alpes, et soucieux de prévenir les pratiques iconodoules, comme les excès iconoclastes qu'ils réprouvaient également, les Francs choisirent de préférer aux images un certain nombre d'« objets »⁷, auxquels ils reconnurent une valeur d'emblème (*vexillum*) du sacré et qu'à ce titre ils proposèrent à la vénération des fidèles. Considérant que

⁶ Pour une description plus détaillée de cette iconographie, cf. *Rhin-Meuse*, *op. cit.*, p. 249.

⁷ Parmi les principaux objets alors sélectionnés pour représenter le sacré, il faut essentiellement citer l'Eucharistie, les livres saints, la croix et les reliques. Voir notamment

« les formes ne transmettent pas ce qui est essentiel au modèle », puisqu'elles ne possèdent rien de sa substance, les Carolingiens refusèrent aux images la capacité à désigner ceux qu'elles représentaient⁸. La vénération ne pouvait donc pas, dans leur conception, transiter par l'image des formes sensibles jusqu'aux prototypes ; seul leur paraissait admissible un *transitus* par une « matière sainte ». Un choix qui les amena à disqualifier les images, au profit des reliques notamment⁹.

Matière sainte légitimée dans son aptitude à pouvoir re-présenter le sacré, le reliquaire est ici l'élément essentiel du tableau d'autel, celui qui fait sens ; c'est lui en effet qui permet au *transitus* de s'opérer et qui gage ainsi l'efficacité des performances de ce tableau d'autel. Tandis que les images qui courent, épidermiques, à la surface de l'écran comme de l'écran restent manifestement restreintes dans des rôles accessoires. Elles se font le *titulus* d'un sacré qu'elles entreprennent de nommer¹⁰, en figurant saint Remacle et en rappelant certains faits marquants de sa biographie, ainsi que l'*ornamentum* indispensable à l'accomplissement de la fonction de ce reliquaire¹¹. La surabondance décorative que les images contribuent à constituer autour de l'écran et la force esthétique qui s'attache à cette figuration qui se joue, se conforte, et se multiplie sous les effets de lumières réfractées par ce travail sur du métal doré, contribuent en effet à établir le prestige de cet objet et à en cautionner les aptitudes supposées. Pour reprendre ici certains éléments de l'argumentation de Suger, qui entendit réhabiliter la matière comme signe du spirituel, la somptuosité des matériaux, la richesse du décor et le frémissent esthétique des images constituent un moyen d'aider l'esprit du fidèle à se « transporter au contact des sphères divines »¹².

Jean-Claude SCHMITT, « Les reliques et les images » [1999], réimpr. dans Id., *Le Corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 273-294.

⁸ *Libri carolini*, III, 16 cités par Jean WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 134.

⁹ J. WIRTH, *L'image médiévale, op. cit.*, p. 163 ; Jean-Claude SCHMITT, « L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle » [1987], dans Id., *Le Corps des images, op. cit.*, p. 63-95.

¹⁰ Cette fonction particulière répond à des attentes qui seront, plus tard expressément formulées, notamment par le concile de Trèves, en 1310, qui prescrit que dans chaque église, une image sculptée ou peinte soit installée devant, derrière ou sur l'autel, afin d'identifier en l'honneur de qui l'autel a été édifié. L. CLOQUET, *L'autel chrétien*, Lille, Ducoulombier, 1888, p. 19-20.

¹¹ Jean-Claude Bonne préconise, en effet, de donner au terme « ornement » son sens latin d'équipement indispensable à l'accomplissement d'une fonction (Jean-Claude BONNE, « De l'ornement dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire », dans J. BASCHET et J.-Cl. SCHMITT (éd.), *L'image, op. cit.* ; cf. Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 48).

¹² Jean-Claude Bonne, « Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger », dans Christian DESCAMPS (éd.), *Artistes et philosophes : éducateurs ?*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 13-50.

Le retable de la Passion de Claudio Villa et Gentina Solaro

Le retable de la Passion de Claudio Villa et Gentina Solaro (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire)¹³, exécuté vers 1470-1480 dans un atelier bruxellois, nous fournit un autre jalon de cette histoire d'images et d'efficacité changeantes. Aujourd'hui dépourvu de ses volets et des statuettes de son couronnement, cette huche en forme de « T » inversé qui abrite dans ses trois niches des reliefs figurant le Repas chez Simon, la Résurrection de Lazare, la Crucifixion, la Déploration et les trois Marie au tombeau, témoigne d'une « émancipation » des images à l'égard des reliquaires que celles-ci avaient eu pour fonction initiale de valoriser. Vraisemblablement commandé par les époux Claudio Villa et Gentina Solaro¹⁴, dont les portraits accompagnés de leurs armes figurent dans la scène centrale de la Crucifixion, cette œuvre paraît avoir été destinée à la chapelle funéraire de la famille, dédiée à la Madeleine et située dans l'église des Dominicains de Chieri en Italie. D'une qualité d'exécution remarquable, ce retable témoigne du fait qu'au terme d'un lent et complexe processus de promotion¹⁵, les images religieuses s'imposèrent comme des substituts, légitimes et efficaces, aux reliques dont elles se révélèrent capables d'assumer les différentes

¹³ A.C.T. BOSIO, *Memorie storico-religiose e di belle arti del duomo e altre chiese di Chieri*, Turin, 1878, p. 105-111 ; Ghislaine DERVEAUX-VAN USSEL, *Retables en bois. Guide du visiteur*, Bruxelles, 1977, p. 9-10 ; Lynn Frances JACOBS, *Early Netherlandish Carved Altarpiece, 1380-1550. Medieval Taste and Mass Marketing*, Cambridge, 1998, p. 188-190 ; Bernard FOISSON, « Retable de Claudio Villa et Gentina Solaro », dans *Guide bruxellois des retables des Pays-Bas méridionaux (xv^e-xv^e siècles)*, Bruxelles, 2000, p. 48-53.

¹⁴ Le fait que cet homme d'affaires italien se soit adressé à un atelier bruxellois pour réaliser un retable familial n'a rien de surprenant. La famille Villa était, en effet, bien établie à Bruxelles où Pietro et Adriano Villa étaient membres de la confrérie de la Sainte-Croix de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg. On connaît, en outre, quatre panneaux peints, aujourd'hui conservés au Walraff-Richartz Museum de Cologne (inv. 406-410-411-412), volets d'un retable évoquant la vie de saint Job et de saint Pierre dont la caisse a aujourd'hui disparu, qui représentent également Claudio Villa et sa femme en donateurs. Ria DE BOODT, « Catalogue des retables bruxellois », dans Br. D'HAINAUT-ZVENY (dir.), *Les miroirs du sacré. Les retables d'autels sculptés à Bruxelles, xv^e-xv^e siècles*, Bruxelles, CFC Éditions, 2005, p. 167-169.

¹⁵ Voir, entre autres, parmi une bibliographie désormais très abondante : Hans BELTING, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, 1998 ; J.-Cl. SCHMITT, « L'Occident », *op. cit.* et « La culture de l'imago », dans *Annales. HSS*, 1996, 1, p. 3-36 ; J. WIRTH, *L'image médiévale, op. cit.* ; Sixten RINGBOM, « Images de dévotion et dévotions imaginatives. Notes sur le rôle de l'art dans la piété du Moyen Âge », dans Id., *Les images de dévotion, xii^e-xv^e siècles*, Paris, 1995, p. 20 ; Staale SINDING-LARSEN, *Iconography and Ritual*, Oslo, 1984 ; Jean-Marie SANSTERRE, « Entre deux mondes ? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des vi^e-xi^e siècles », dans *Roma fra Oriente e Occidente*, Spolète, 2002 (Settimane di studi del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 49), p. 993-1050 ; Craig HARBISON, « Visions and Meditations in Early Flemish Painting », dans *Simiolus*, t. 15, 1985, p. 87-118 ; Bernard DECKER, « Reform within the Cult Image », dans Peter HUMFREY et Martin KEMP (éd.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge, 1990, p. 90-105 ; François BOESPFLUG, *Dieu dans l'art. « Sollicitudini Nostrae » de Benoît xiv (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Paris, 1984 ; Jeffrey HAMBURGER, « Seeing and Believing : The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art », dans Alessandro NOVA et Klaus KRÜGER (éd.), *Imagination und Wirklichkeit*, Mainz, 2000 ; Gerhard WOLF, *Salus populi romani*.

fonctions¹⁶, et notamment celle d'objets transitionnels permettant d'établir un contact avec le sacré (fig. 2).



Fig. 2. Retable de la Passion de Claudio Villa et Gentina Solaro, vers 1470-1480. Bois doré et polychromé. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire (© Bruxelles, ACL/KIK).

Car, en dépit des inhibitions initiales des Carolingiens, le rapport aux images fut, on le sait, amené à évoluer assez rapidement. Diverses pratiques en attestent¹⁷, et notamment l'apparition, à partir de 879-887, des statues-reliquaires dans le centre de la France (buste-reliquaire de saint Maurice et statue-reliquaire de sainte Foy de Conques), ainsi qu'en Allemagne (Essen) et en Angleterre (Ely). Cautionnés par la présence de « matières saintes », ces reliquaires anthropomorphes ont joué le rôle de véritables agents de transfert de dévotion, en légitimant la transposition de pratiques

Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter, Weinheim, 1990 ; Gerhard WOLF, *Schleier und Spiegel*, Munich, 2002.

¹⁶ Sur l'équivalence des usages entre reliques et images, voir notamment Godefridus J. C. SNOECK, *De eucharistie- en de reliekverering in de Middeleeuwen*, Amsterdam, v.u. Uitgeverij, 1989.

¹⁷ Jean-Marie Sansterre souligne avec raison qu'on ne saurait plus voir dans les statues-reliquaires une espèce de passage obligé de l'histoire de la vénération des images en Occident, même si elles en constituèrent une étape significative (Jean-Marie SANSTERRE, « *Omnes qui coram hac imagine genua flexerint...* La vénération d'images de saints et de la Vierge d'après les textes écrits en Angleterre du milieu du XI^e aux premières décennies du XIII^e siècle », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 49, n° 195, 2006, p. 257-294).

précédemment en usage à l'égard des reliques. Cette ré-anthropomorphisation des formes de représentation du sacré ne se limita pas aux saints et aux martyrs, dont on conservait des reliques directes, mais elle s'appliqua aussi, peut-être par une sorte d'indispensable compensation, aux figures du Christ et de la Vierge. L'apparition, au cours des ^x^e et ^{xi}^e siècles, des premières représentations de la Vierge en *Sedes sapientiae* et la transformation de la croix en crucifix, évolution symptomatique d'un « signe » du Christ (*signum*) en une image (*imago crucifixi*), témoignent de cette promotion des images qui connut sa consécration avec l'institution, à Rome, d'une vraie image du Christ (*vera icona*) dotée, en 1216, d'un bénéfice d'indulgences confirmant ses compétences à pouvoir faire transiter des grâces.

Cette aptitude progressivement reconnue à certaines images à pouvoir assurer un *transitus*, fut régie par des modalités d'usages qui entendaient prévenir les effets d'une « condensation » du sacré dans ses représentations. Son principe voulait que la vénération adressée à l'image ne concerne pas l'image elle-même, mais qu'elle renvoie, au-delà de celle-ci, à la personne sainte qui y était représentée¹⁸. Ne pouvant concentrer sa piété sur un foyer idéal et objectif de l'espace physique et conceptuel, le fidèle va dès lors s'essayer à trouver Dieu au-delà du miroir de l'image par une mobilisation de ses capacités, mentales et affectives, sur le thème que celle-ci représente¹⁹. L'image est donc, dans cette conception, moins le support d'une révélation objectivée, que le moyen d'une *persévération*²⁰ qui déplace le lieu du *transitus* jusque dans l'individualité – mentale, affective et imaginative – de chacun des fidèles. La démarche spirituelle se fait de ce fait ubiquitaire, puisqu'elle consiste à faire naître la sensation de Dieu par l'*en-stase* que le fidèle cherche à réaliser, entre lui-même et les figures sacrées, par des pratiques de *rejeu*²¹ et d'*imitatio*²². En

¹⁸ Voir notamment les pratiques évoquées par Richard TREXLER, « Florentine Religious Experience : the Sacred Image », dans *Studies in the Renaissance*, t. 19, 1972, p. 7-41 ; H. BELTING, *Image, op. cit.* ; David FREEDBERG, *Le pouvoir des images*, Paris, G. Monfort, 1998.

¹⁹ Voir notamment sur ces pratiques Wilhelm WORRINGER, *Abstraction and Empathy : a Contribution to the Psychology of Style*, New York, 1939 et L.W. BENJAMIN, *The Empathic Relation of Observer to Image in the 15th Century Flemish Painting*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1973.

²⁰ Le terme est emprunté à Guillaume DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 308.

²¹ Marcel JOUSSE, « Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs », dans *Archives de Philosophie*, t. 4, 1925, p. 1-235 ; Id., *L'anthropologie du geste*, Paris, Resma, 1969, p. 40 et s.

²² L'*imitatio* fut, dans les pratiques dévotes de cette époque, conçu comme l'outil d'un processus de « construction de soi », d'influence paulinienne sur lequel Anton G. Weiler a eu le mérite de mettre l'accent, et qui permettait comme le dit explicitement Geert Grote « de se renouveler selon l'image de Dieu ». Cf. Anton G. WEILER, « Recent Historiography on the Modern Devotion », dans *Archief voor de Geschiedenis van de Katholieke Kerk in Nederland*, t. 26, 1984, p. 161-179 ; Id., « Over de geestelijke praktijk van de Moderne Devotie », dans Petty BANGE (éd.), *De doorwerking van de Moderne Devotie. Windesheim, 1387-1987*, Hilversum, Verloren, 1988, p. 29-45. Voir aussi Pierre DEBONGNIE, « Les thèmes de l'Imitation », dans *Revue d'Histoire ecclésiastique*, t. 36, 1940, p. 335.

« jouant » les grandes scènes de l'Histoire sainte, le fidèle se donne, en effet, les moyens d'opérer une confusion délibérée, parfois très âprement exercée²³, entre les « voix passive et active »²⁴, entre le « je » du sujet et celui de l'objet médité. Moyen très efficace de conjurer l'absence, en « donnant corps » à une perception, mentale et physique, de l'Autre. « Regarde, médite et compatis » furent les maîtres mots de cette *piété-pitié* destinée à soutenir des pratiques projectives, susceptibles d'établir une relation avec le sacré, d'entrer en communion avec lui, et de se sanctifier à son contact.

Ce nouveau statut d'objet transitionnel fut explicité par le recours à certains qualificatifs plastiques qui attestent, dans cette œuvre, comme dans les autres polyptyques gothiques sculptés dans les Pays-Bas, de leurs compétences particulières. L'adjonction, très fréquente à partir du xiv^e siècle, de volets²⁵ permettant de clore le retable ou, au contraire, d'en dévoiler ostensiblement la partie centrale, témoigne de ce glissement de statut, car le sacré est, par définition, « ce qui doit être tenu à distance », « ce qui doit être caché »²⁶ ; ce qui, en tout cas, doit être régulièrement soustrait et ne peut être mis en contact avec le croyant qu'à des moments particuliers et nécessairement limités. L'explicitation du caractère sacré ou sacralisé des images d'autel suppose donc une alternance des pratiques d'ostentation et d'occultation, de ces « rites positifs » et « négatifs » dont Émile Durkheim a dit toute l'importance pour la constitution même de la notion de sacré²⁷. L'or et la dorure sont d'autres déterminants formels dont la valeur « surqualifiante » spontanée fut mobilisée par toute une tradition théologico-esthétique, profondément marquée par la mystique de la lumière²⁸, pour attester du caractère sacralisé de ces objets. L'éclat resplendissant des ors qui dominent dans ce retable, surclassant ici manifestement toutes les ponctuations de couleurs qui fondent le caractère réaliste des scènes représentées, visualise en effet dans la pensée médiévale le reflet du monde supérieur²⁹. Véritable capteur de lumière, le retable organise la réfraction des éclats de ces dorures jusque sur les fidèles en se faisant le catalyseur d'une réaction sensitive qui matérialisait l'ineffable du divin et dotait la relation à ces images d'une forte connotation émotive.

À ces choix formels, qui attestent de la légitimité des images à assurer ces fonctions de *véhicule*, s'en ajoutent d'autres, génériques et récurrents à l'ensemble

²³ Sur le caractère méthodique de cette dévotion et sur l'histoire du développement de cette méthode dans les milieux marqués par la *Devotio Moderna*, nous renvoyons à Henri WATRIGANT, « La méditation méthodique et l'école des Frères de la vie commune », dans *Revue d'Ascétique et de Mystique*, t. 3, 1922, p. 134-155 et à M. GOOSSENS, « Les méthodes dans la spiritualité chrétienne », dans *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique*, 1980, col. 911-920.

²⁴ G. DURAND, *Les structures*, op. cit., p. 309.

²⁵ Ces volets ont ici disparu, mais leur présence initiale est attestée par la présence de charnières.

²⁶ L'interdit religieux « dérive immédiatement de la notion même du sacré qu'il se borne à exprimer et à réaliser » (Émile DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie* (1912), Paris, PUF, 1960, p. 431-432).

²⁷ *Ibid.*, p. 428-555.

²⁸ Voir Edgard DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1946, p. 17 et 18.

²⁹ *Ibid.*, p. 21.

de la production retableière des Pays-Bas qui, tels le réalisme et la structure narrative, contribuaient à soutenir l'efficacité de ces pratiques de projections empathiques. Formes et fonctions s'ajustaient ainsi pour garantir l'efficacité de ces nouvelles images. En atteste, notamment, le réalisme spatial inédit qui organise l'espace des niches du retable de Claudio Villa et le recours, encore débutant ici, à la formule des reliefs « en chapelle »³⁰. Force est, en effet, de constater qu'avec son sol dont la pente se redresse lentement dans le fond de l'image, ces espaces proposent une structure fondamentalement « ouverte » qui, semblable à une scène de théâtre³¹, assure les conditions optimales d'une projection du spectateur dans l'image. Le réalisme analytique minutieux accordé au rendu de tous les détails de la composition – vêtements, armes, armures, éléments mobiliers – rencontre, pour sa part, des objectifs analogues à ceux que visaient certaines méthodes de méditation en imposant la « composition de lieu »³² comme une première et indispensable étape de tout parcours méditatif. Il s'agissait de cadrer et de fixer l'attention des dévots en les contraignant à visualiser très concrètement, comme « s'ils les voyaient de leurs yeux et les entendaient de leurs oreilles »³³, le cadre des histoires qu'ils se proposaient d'investir. Le « réalisme psychologique » qui détaille les diverses réactions physiques ou émotives des personnages figurés est un autre élément mobilisé pour stimuler les réflexes d'empathie³⁴. La variété des « caractères », des profils psychologiques et des histoires personnelles ici évoqués a, en effet, le mérite d'offrir une grande diversité dans le choix des rôles que les fidèles peuvent choisir d'investir pour participer au *rejeu* des histoires évoquées. Et cette attention particulière réservée à la description des sentiments des personnages permet d'anticiper, de stimuler et d'encadrer la compassion attendue des fidèles. L'image est donc ici conçue et proposée comme « une sorte de théâtre didactique où les scènes et les gestes n'enseignent pas seulement les faits, mais anticipent également les mouvements de l'âme que ce fait doit susciter »³⁵. Enfin, on notera que la dynamique narrative³⁶ qui marque, au xv^e siècle, une rupture manifeste avec le style idéographique des retables des siècles précédents, caractérisés par des alignements de statuette isolées, immobiles, détachées de tout contexte et figées au-delà de toute narration dans une attitude de pure présence³⁷, doit pouvoir

³⁰ Ce type de relief « en chapelle » est caractérisé par une inclinaison du sol et des côtés qui construit dans chaque travée une scène où se multiplient les plans de composition, créant ainsi le schéma d'un espace de représentation plus riche que l'espace de la niche défini par les baldaquins.

³¹ Franz Olaf BÜTTNER, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung*, Berlin, Mann, 1983.

³² Michel OLPHE GALLIARD, « Composition de lieu », dans *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, 1953, vol. 2, col. 1321.

³³ *Prooemium*, dans BONAVENTURE, *Opera omnia*, éd. Paris, Peltier, 1968, p. 511 b, cité par M. GOOSSENS, « Les méthodes dans la spiritualité chrétienne », *ibid.*, 1980, vol. 10, col. 913.

³⁴ Br. D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables*, *op. cit.*, p. 93 et suiv.

³⁵ F. Olaf BÜTTNE, *Imitatio*, *op. cit.*, 1983, p. 96.

³⁶ Voir Sixten RINGBOM, *Icon to Narrative*, Doornspijk, Davaco, 1983 ; James MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Courtrai, 1979.

³⁷ Br. D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables*, *op. cit.*, p. 96.

être reconnue comme le ressort d'une pratique qui ambitionne de créer la sensation de Dieu ou de ses saints par la répétition de leur Geste³⁸. « Le Verbe s'est fait chair » (Jean I, 1-18) et la piété dévote de cette époque, fondée sur des mécanismes de *rejeu* et d'identification affective, propose aux fidèles de reproduire les gestes de cette histoire d'Incarnation et de s'inscrire dans une dynamique cinétique forçant le corps et l'esprit pour faire affleurer une présence de Dieu ou de ses saints³⁹.

Les images, réalistes, pittoresques et narratives, sculptées dans le retable de Claudio Villa témoignent donc d'options formelles soucieuses de garantir leur efficacité de *medium*. Une efficacité ici confirmée par l'intégration « transgressive » des donateurs dans le temps et l'espace de l'image. Nous observons, en effet, que, résultat effectif d'une translation mentale réussie, Claudio Villa et Gentina Solaro se retrouvent transportés physiquement au pied de la croix et ce, avec les livres et les bancs de prière utilisés pour soutenir leurs méditations. Cessant d'être perçues comme de simples « évocations », les images de ce retable se proposent donc comme de véritables « images d'action » et se donnent les moyens formels de cette nouvelle fonction.

Le retable des Sept Sacrements de Jehan Mone

Le retable des Sept Sacrements sculpté par Jehan Mone, en 1533, pour l'église Saint-Martin de Hal⁴⁰ constitue un troisième jalon évocateur de cette évolution des performances assignées aux images. Réalisé en albâtre rehaussé d'or, ce retable qui témoigne de l'influence de la Renaissance italienne, est articulé en deux registres superposés décorés de *tondi* représentant les Sept Sacrements⁴¹, enrichis d'amples décors à grotesques. Il est surmonté d'une niche abritant la statue de saint Martin, saint tutélaire de l'église, coiffée par un tabernacle qui pouvait, en raison de ses parois ajourées, servir aussi de trône d'exposition⁴². Cette œuvre remarquable fonde un nouveau type de retable d'autel en réalisant une synthèse, équilibrée et originale, entre la structure de certaines *pale* de la première Renaissance et l'idée d'un étagement propre aux tabernacles tourelles qui constituaient, dans nos régions, la référence la

³⁸ Sur cette importance des gestes, voir Jean-Claude SCHMITT, *La Raison des gestes*, Paris, Gallimard, 2003 et Marcel JOUSSE, *L'anthropologie, op. cit.*, p. 40 et s.

³⁹ Marcel JOUSSE, *L'anthropologie, op. cit.*, p. 83.

⁴⁰ Sur le retable figure, en effet, cette inscription taillée dans un cartouche : « L'AN. DE. GRACE. 1533. POSE. FUS. OFFICIANT. DE. BAILLI. EN. CESTE. VILLE. DE. HAVLX. MESSIRE. BALTHAZAR. DE. TOBERG. » et en dessous de ce cartouche, on trouve scindée en deux blocs l'inscription : « JEHAN. MONE. MAISTRE ARTISTE. DE. » « L'EMPEREUR A. FAIT. CEST DICT. RETABLE. ». Henri ROUSSEAU, « Notes sur l'histoire de la sculpture en Belgique : les retables », dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, t. 29, 1896, p. 72 ; Paul SAINTENOY, *Le statuaire Jean Mone : Jehan Money, maître-artiste de Charles-Quint. Sa vie, ses œuvres*, Bruxelles, 1931, p. 39.

⁴¹ Pour une description détaillée de cette œuvre : *ibid.*

⁴² Jean Possoz (« L'Église Saint-Martin de Hal... », dans *Mémoire du Cercle historique et archéologique de Hal*, t. 10, 1934-1935, p. 177) note qu'« afin de permettre l'accès d'un tabernacle si haut placé, on construisit derrière le retable un édicule dont la voûte repose, d'une part, sur deux colonnes engagées dressées derrière le retable et s'appuie, d'autre part, sur les piliers en faisceaux de la chapelle absidiale ».

plus prestigieuse en matière de conservation et d'exposition du Saint Sacrement. Sur le plan stylistique, ce retable marque, en outre, l'introduction aux Pays-Bas du bas-relief perspectif, tandis qu'en termes iconographiques, il réalise une inversion des pratiques médiévales en érigeant, au rang de sujet principal, le thème des Sept Sacrements, jusque-là le plus souvent relégué dans des espaces périphériques (fig. 3).

L'accent très particulier mis ici sur la Réserve eucharistique, qui domine le retable et fonde toute sa logique iconographique, témoigne de l'essor d'une dévotion au Saint-Sacrement. Conséquence du long processus de transsubstantiation des espèces consacrées qui a marqué toute l'histoire de la spiritualité médiévale, l'Eucharistie a, en effet, eu tendance à « s'objectiver »⁴³ et à exister, au-delà du temps du rituel, comme un « objet » sacramentel apte à assurer la permanence des qualités qui lui avaient été conférées par le rite. L'Eucharistie, c'est-à-dire le corps transsubstantié du Christ, tendit de ce fait à être considérée comme une sorte de « relique », de « relique unique » pour reprendre l'expression de G. J. C. Snoek⁴⁴, de relique christique en tout cas, et elle se vit à ce titre reconnaître des compétences analogues à celles qui



Fig. 3. Jehan Monc, Retable des Sept Sacrements, 1533. Albâtre rehaussé d'or. Hal, Église Saint-Martin (© Bruxelles, ACL/KIK).

⁴³ G. J. C. SNOECK, *De eucharistie*, op. cit., p. 4, 361 et s.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 362.

avaient été reconnues à la fois aux reliques⁴⁵ et à certaines images⁴⁶. Elle devint ainsi un objet de vénération fondant l'essor d'un véritable culte eucharistique, dont la pratique ne manqua pas d'avoir des incidences sur la structure des retables, puisque le concile de Milan préconisa, en 1565, l'installation de la Réserve eucharistique sur l'autel majeur⁴⁷. Une décision que de très nombreuses décisions conciliaires et synodales s'efforcèrent, par la suite, de faire respecter⁴⁸.

Conséquence à la fois, du déni dont les images firent l'objet de la part des mouvements réformés et iconoclastes⁴⁹ et de certains recentrages qu'entendirent leur imposer les iconographes de la Contre-Réforme⁵⁰, l'image paraît avoir été, à partir du xv^e siècle, partiellement désinvestie de son rôle à pouvoir assurer la re-présentation la plus idoine du sacré. Une mutation dont la forme même des images du retable se fait l'écho, puisque celles-ci se voient progressivement dépossédées des qualificatifs plastiques précédemment mobilisés pour établir leurs qualités de « véhicule ». Les retables de la Renaissance et de l'époque baroque perdent, en effet, progressivement leurs volets, ainsi que leurs dorures : lesquels se voient symptomatiquement affectés à la mise en valeur des tabernacles. Dans le retable, désormais aptère, de Jehan Mone, l'or apparaît, en effet, « désaturé » et réduit seulement à quelques rehauts, tandis que l'albâtre, qui constitue le matériau constitutif de ce retable, affiche ses valeurs esthétiques spécifiques, sans plus se prêter au jeu d'une transsubstantiation des matières. Nous assistons donc ici à une « naturalisation » des pratiques gothiques

⁴⁵ Sur cette problématique d'acquisition par l'eucharistie d'une *virtus* spécifique, nous renvoyons à l'analyse de SNOECK, *ibid.*, p. 321-360. Voir aussi sur la naissance d'un merveilleux eucharistique à la fin du Moyen Âge, Miri RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

⁴⁶ Voir notamment Hans Belting (*Das Bild*, 1981, p. 35 et suiv.) qui signale plusieurs images pourvues de privilèges d'indulgence, ainsi que les diverses études relatives aux Messes de saint Grégoire qui montrent l'élargissement du don d'indulgence initialement réservé à la *Vera icona*, c'est-à-dire à l'image miraculeuse romaine, à toutes les représentations de ce thème.

⁴⁷ MANSI, XXXIV, col. 17, cité par E. MAFFEL, *La réserve eucharistique*, 1942, p. 123.

⁴⁸ Br. D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables*, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁹ L'unique survol global du phénomène est le travail de J. VON VEGH, *Die Bilderstürmer, eine kulturgeschichtliche Studie*, Strasbourg, 1915. Pour une analyse plus récente de certains de ces événements : David FREEDBERG, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566-1609*, New York, Taylor & Francis, 1987 ; Michel J. DIERICKX, « Beeldenstorm in de Nederlanden in 1566 », dans *Streven*, t. 19, 1966, p. 1040-1048 ; Geoffrey PARKER, *The Dutch Revolt*, Harmondsworth, 1979 ; Olivier CHRISTIN, *Une révolution symbolique*, Paris, Minuit, 1991 ; G. P. MARCHAL, « Jalons pour une histoire de l'iconoclasme au Moyen Âge », dans *Annales. HSS*, 1995, 5, p. 1135-1156 ; Roland RECHT (dir.), *Iconoclastes. Vie et mort de l'image*, Musées de Strasbourg, 2001.

⁵⁰ Voir notamment G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini Sacre e Profane*, Bologne, 1582. Sur Paleotti et les autres auteurs qui débattirent en Italie de cette question des images, P. PRODI, « Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica », dans *Archivio italiano per la Storia della Pietà*, t. 4, 1965, p. 121-212 et G. SCAVIZZI, « La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo », dans *Storia dell'Arte*, t. 21, 1974, p. 171-212 ; MOLANUS, *Traité des saintes images*, trad. Fr. BOESPFLUG, O. CHRISTIN et B. TASSEL, Paris, Cerf, 1996. Voir aussi mes remarques dans *Les retables*, p. 106-107.

qui marque l'avènement d'une conception humaniste de l'image, considérée dans sa réalité esthétique ; étape décisive dans la genèse de l'image religieuse moderne ⁵¹.

Cette évolution du statut des images se traduit, ici aussi, en termes formels puisque les *tondi* de Mone abandonnent la formule gothique des bas-reliefs en chapelle, allègent l'accentuation réaliste du rendu des détails, et calment les ressorts narratifs. Les figures qui y sont représentées se figent dans une esthétique de pose, plus soucieuses de lisibilité et de valeurs signifiantes, que de susciter le *rejeu* d'une histoire sacrée. L'image cesse de se prêter à des projections empathiques, elle recule, au propre comme au figuré, « s'aplatit » et perd ses qualités de relief et de brillance pour se faire théorique et rhétorique. Au sein de ces *tondi*, cernées et refermées par un cadre de gracieux motifs de grotesques, les figures se font les idéogrammes de rites, ceux des sept sacrements, évoqués à travers leurs gestes les plus signifiants. Ces images renoncent donc ici aux adjuvants formels et stylistiques qui avaient servi à soutenir des pratiques méditatives, et adoptent la formule du bas relief perspectif qui accentue l'objectivation d'une représentation qui s'inscrit désormais sur un mode extérieur à la réalité du spectateur. Les principes de translation mentale sont ainsi dénoncés et l'altérité fondamentale, désormais affichée entre le monde du spectateur et celui de l'image, consacre le passage, très lourd de conséquences dans le domaine des représentations religieuses, d'un statut de « figure » à un statut « d'image » dont le mode d'existence relève non plus d'une présence effective ou virtuelle, mais d'une simple représentation.

Renouant avec une hiérarchie des valeurs qui avait prévalu au « temps des reliques », l'Église tridentine remet donc l'accent sur une matière sainte, celle de l'Eucharistie, qu'elle proposa comme le support privilégié d'une Présence réelle du prototype. Elle ne désavoua pas les images, mais entreprit une véritable « déconstruction » de la dynamique relationnelle qui sous-tendait le rapport des fidèles avec ces images ⁵² et opéra une « délocalisation » très significative du sacré. Dans les retables baroques, en effet, Dieu et ses saints retournent, le plus souvent, dans les cieux et s'entourent d'accessoires divers, qui telles les nuées identifient le lieu qu'ils occupent comme étant physiquement inatteignable. Réagissant au contexte d'hyperfiguration du divin, et à l'objectivation du divin dans la figure qui avait caractérisé le monde gothique ⁵³, l'institution ecclésiastique s'employa à éradiquer les rapports d'essence à essence qui avaient été la grande tentation de l'époque et des images médiévales.

Nous pouvons donc, en conclusion de ce trop rapide essai, souligner le fait que les images médiévales des retables d'autel ont assumé, encadré et stimulé des efficacités très diverses selon les époques et les circonstances. Des efficacités qui, et cela aussi nous paraît important à relever, furent, à chaque fois, garanties par la convergence d'un système relationnel préconisé, autorisé, parfois détourné ou même usurpé avec ces images, et d'un répertoire de formes considérées comme aptes à pouvoir soutenir ces usages particuliers.

⁵¹ Paul PHILIPOT, « Jalons pour une histoire de la sculpture polychrome médiévale », dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 53, 1984, p. 287.

⁵² Voir pour l'analyse de ce procédé de « détricotage » des pratiques dévotionnelles gothiques impliquant les images, Br. D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables*, *op. cit.*, p. 106-108.

⁵³ Fr. BOESPFLUG, *Dieu dans l'art*, *op. cit.*, p. 181-182.

Aura et standardisation des images flamandes de dévotion au tournant du xv^e siècle

Valentine HENDERIKS

La production en série de peintures de dévotion privée, à la fin du xv^e siècle et au début du xv^e siècle, dans l'atelier d'Albrecht Bouts, fils puîné de Dirk Bouts, met en évidence une composante clé, le sentiment de fierté « locale », à prendre en considération dans l'étude des œuvres produites dans les anciens Pays-Bas à cette époque¹. La standardisation des images de dévotion montre, en effet, que les modèles créés par les « grands maîtres » véhiculent une aura de fierté « locale » intimement liée au phénomène de la copie et à celui de la « norme en acte », si spécifiques à la peinture flamande du xv^e siècle. Force est de constater que le succès de ces images de dévotion ne repose pas essentiellement sur leur puissance empathique, mais aussi sur ce que Paul Philippot a justement qualifié de « prise de conscience de l'image comme image »². La clientèle ne cherche pas seulement à acquérir des peintures comme support à la piété privée, mais aussi à posséder une œuvre issue d'un prototype renommé, même si ce dernier n'est plus, dans certains cas, que le pâle reflet du modèle original dont il s'inspire.

Origines et principes des images de dévotion

Pour bien comprendre la problématique énoncée, il convient de retracer, dans un premier temps, l'évolution du concept d'image de dévotion. Ce dernier a, en effet, suscité de nombreuses tentatives de définition. Il est évident, comme l'a souligné Hans

¹ Pour une étude approfondie de cette problématique, voir Valentine HENDERIKS, *L'œuvre d'Albrecht Bouts : catalogue critique et pratiques d'atelier*, thèse de doctorat inédite, Université libre de Bruxelles, 2009, p. 166-296.

² Paul PHILIPPOT, « La fin du xv^e siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas », dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, t. 12, 1962, p. 22.

Belting³, que notre façon d'aborder et de classer les différentes catégories d'images au Moyen Âge résulte d'une terminologie moderne. Or, à l'époque, les relations entre pratiques de dévotion officielles et privées, de même qu'entre Église et monde laïque, étaient particulièrement ambiguës, ce qui rend malaisée toute formulation restrictive.

La spécificité des images de dévotion privée, par rapport à celles destinées au culte public, réside dans la relation à caractère empathique qu'elles instaurent entre le spectateur et la figure représentée. Néanmoins, le contexte de contemplation de ces images a trop souvent été considéré comme limité à la sphère privée. Pourtant, l'image de dévotion n'est pas née dans l'intimité du foyer, mais plutôt au sein d'une expérience collective car « dans son contenu, elle présuppose la réalité objective de ce qui faisait le fond du culte, et dans ses formes, elle présuppose l'expérience subjective qui permettait la mise en scène du culte »⁴. C'est dans la relation complexe entre forme et fonction de ces images de dévotion que réside toute leur difficulté d'appréhension.

Selon Erwin Panofsky⁵, l'image de dévotion ou *Andachtsbild* résulte de la fusion de deux types préexistants : l'*imago* qu'il nomme « image culturelle représentative », c'est-à-dire celle d'un portrait d'une figure du culte, et l'*historia*, « image historique mise en scène » qui correspond à une narration et donne un enseignement. Pour Sixten Ringbom, le problème de ce concept est qu'il omet de préciser le rôle essentiel joué par l'icône importée en Occident et qu'il confond forme et fonction de l'image. L'auteur critique la démonstration du premier en montrant que « l'icône-portrait à mi-corps d'origine orientale » constituait « l'image de dévotion par excellence » avant d'être modernisée et remplacée par le « gros-plan narratif ». Il montre, en outre, qu'une image narrative peut aussi être utilisée comme *Andachtsbild* et que cette dernière peut, dès lors, illustrer d'autres sujets que ceux à caractère purement contemplatif. Il propose ainsi d'utiliser la formule d'« image de dévotion » pour désigner la fonction sans la forme et celle d'*Andachtsbild* pour qualifier la forme sans la fonction⁶. Belting revient ensuite sur cette classification en indiquant que le terme d'*Andachtsbild* n'est finalement que la traduction allemande du terme *image de dévotion* et qu'il ne définit pas ce qui devrait l'être, à savoir la forme picturale. L'érudit suggère, dès lors, de ne pas établir de distinction entre image de dévotion et *Andachtsbild*⁷, proposition qui nous semble répondre à l'impossibilité de classer ces images dans une définition *a fortiori* restrictive.

L'origine des images de dévotion remonte à l'importation d'icônes byzantines en Occident qui furent alors adaptées et développées pour répondre aux exigences

³ Hans BELTING, *L'image et son public au Moyen Âge*, trad. fr., Paris, Monfort, 1998, p. 219.

⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁵ Erwin PANOFSKY, « *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des « Schmerzensmanns » und der Maria Mediatrix* », dans *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1927, p. 261-308 (pour la définition de l'*Andachtsbild*, voir p. 264-265).

⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁷ H. BELTING, *L'image et son public*, *op. cit.*, p. 61.

liturgiques⁸. Sous cette impulsion, l'image culturelle occidentale, qui fut d'abord une sculpture, prend la forme, en Italie, à partir de 1200, de panneaux peints indépendants et portatifs. Ces derniers faisaient l'objet d'une vénération publique ou privée dans le cadre du culte. Dans ce cas, ils prenaient généralement place dans les chapelles des églises, leur fonction et leur taille les différenciant des retables et des compositions narratives monumentales à vocation liturgique et didactique⁹.

L'usage de posséder des images de dévotion dans le cadre privé remonte aux premiers temps du christianisme puisqu'elles sont mentionnées au moins depuis le VI^e siècle¹⁰. De telles représentations jouaient à la fois un rôle didactique, comme source d'instruction pour les fidèles, culturel, en tant que support pour la prière, et psychologique, en sollicitant l'affectivité du spectateur et en instaurant un dialogue avec la figure représentée¹¹. Ce type d'image se développe particulièrement à partir du XIII^e siècle, parallèlement à l'essor de la piété personnelle encouragée notamment par les besoins religieux des confréries laïques et par le développement des ordres mendiants¹².

Situation flamande des images de dévotion au XV^e siècle : le rôle des copies

Dès la fin du XIV^e siècle, les images de dévotion connaissent leur véritable apogée. Elles prennent alors largement place dans les chambres privées de laïques. Dans les anciens Pays-Bas, au XV^e siècle, leur importance s'explique par le phénomène des indulgences liées à ces images et par l'essor du courant de la *Devotio moderna*¹³. Ce dernier a introduit le mysticisme dans les cercles laïques, accentuant ainsi le caractère individualiste de la piété¹⁴. Cette spiritualité nouvelle invite, en effet, les croyants à méditer sur les souffrances du Christ et à les partager, comme le préconise le traité de *l'Imitatio Christi* (1424) de Thomas a Kempis¹⁵. Il en découle une attitude d'empathie du spectateur en supplication devant ces images de dévotion. Certaines d'entre elles étaient perçues comme ayant un pouvoir miraculeux et d'autres servaient d'exutoires aux péchés. Ainsi, en récitant des prières devant une image particulière, les fidèles accumulaient des crédits d'indulgences, c'est-à-dire de rémission pour

⁸ Voir en dernier sur ce sujet Maryan W. AINSWORTH, « *À la façon grecque : The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons* », dans *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*. Catalogue d'exposition, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004, p. 544-555.

⁹ SIXTEN RINGBOM, *Les images de dévotion, XII^e-XV^e siècle*, trad. fr., Paris, Monfort, 1995., p. 53.

¹⁰ Pour une histoire de l'introduction et de l'assimilation des icônes byzantines en Occident, voir H. BELTING, *L'image et son public*, op. cit., p. 1-28 et 141-217.

¹¹ S. RINGBOM, *Les images de dévotion*, op. cit., p. 13 ; HANS BELTING, *L'image et son public*, op. cit., p. 99.

¹² H. BELTING, *L'image et son public*, op. cit., p. 27.

¹³ S. RINGBOM, *Les images de dévotion*, op. cit., p. 23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵ Voir sur ce sujet *Gebed in schoonheid. Schatten van privé-devotie 1300-1500*. Catalogue d'exposition, Amsterdam, Rijksmuseum, 1994-1995 ; Kees VEELENTURF (éd.), *Geen povere schoonheid. Laatmiddeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, Nimègue, 2000.

leurs péchés¹⁶. Ce phénomène résulte notamment de la réaction de l'Église suite au développement croissant des images destinées à la sphère privée. En tant que plus ancienne détentrice d'images culturelles, elle se devait de privilégier les siennes en leur instituant le pouvoir de conférer la grâce¹⁷.

Au xv^e siècle, apparaissent les livres d'heures enluminés pour les laïques. Ceux-ci constituent l'accessoire principal de la dévotion privée et leur popularité ne cessera d'augmenter dans la deuxième moitié du siècle. Parallèlement, les images peintes sur panneaux continuent d'être utilisées comme supports pour la dévotion¹⁸. Le croyant qui possède une telle peinture, un livre de prières et un prie-Dieu peut méditer soit dans l'intimité de sa chapelle au sein d'une église, soit dans l'atmosphère confinée de son intérieur.

Dans les anciens Pays-Bas au xv^e siècle, les peintures de dévotion privée, généralement de petite dimension, sont parfois isolées, mais plus souvent présentées sous la forme de triptyques, de diptyques ou encore de pendants¹⁹. Les types iconographiques les plus fréquemment illustrés sont la *Sainte Face*, le *Christ et la Vierge de douleur*, la *Vierge à l'Enfant* ou encore des portraits de saints populaires comme le *Chef de saint Jean-Baptiste sur un plat*. Ces œuvres font généralement l'objet de commandes de particuliers, mais aussi de confréries et de corporations. À la fin du xv^e siècle, suite au développement du marché de l'art, ces peintures sont produites en série et vendues sur le marché libre. Ainsi, les modèles créés par les maîtres sont copiés en de nombreux exemplaires au sein même de leur atelier.

Les images de dévotion privée participent au phénomène caractéristique de la peinture flamande du xv^e siècle, à savoir celui de la copie. Comme l'a parfaitement prouvé Didier Martens, la persistance d'une conception artisanale de l'activité artistique constitue une des spécificités de la peinture des anciens Pays-Bas²⁰. Contrairement à l'Italie, les normes esthétiques ne sont pas déterminées par des écrits avant la fin du xvi^e siècle, mais diffusées par les images. C'est ce que l'auteur qualifie de « norme en acte » et qui justifie la tradition de la copie, unique et très prolifique dans ces régions. Ce phénomène de la copie, longtemps dénigré par les historiens de l'art flamand, a été revalorisé, en 1962, par Paul Philippot qui y reconnaît « une valorisation esthétique de la forme et une culture figurative consciente de soi au sens moderne du terme »²¹. Partant de ce postulat, Didier Martens a démontré que le premier canon de la peinture flamande s'est formulé au travers de ces copies²². Ainsi, les œuvres qui serviront de modèles aux peintres sont sélectionnées parmi

¹⁶ S. RINGBOM, *Les images de dévotion*, op. cit., p. 24.

¹⁷ H. BELTING, *L'image et son public*, op. cit., p. 22.

¹⁸ S. RINGBOM, *Les images de dévotion*, op. cit., p. 30-31.

¹⁹ Sur la typologie et le mode de présentation de ces œuvres, voir *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych*. Catalogue d'exposition, Washington, National Gallery of Art et Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 2006-2007, p. 2-27.

²⁰ Didier MARTENS, « Du Saint Luc peignant la Vierge à la copie des maîtres : la « norme en acte » dans la peinture flamande des xv^e et xvi^e siècles », dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. 74, 2005, p. 11.

²¹ P. PHILIPPOT, « La fin du xv^e siècle », op. cit., p. 22.

²² D. MARTENS, « Du Saint Luc peignant la Vierge », op. cit., p. 11.

le répertoire de ceux que l'on considère aujourd'hui comme les « grands maîtres », c'est-à-dire principalement Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Dirk Bouts, Hugo van der Goes et Hans Memling²³.

Il existe différents types de copies qui ont fait l'objet d'une classification selon qu'elles se rapprochent plus ou moins du modèle original²⁴. Comme l'a démontré Hélène Mund, les œuvres destinées à la dévotion privée impliquent, par leur fonction, une identité au prototype. C'est ce qui explique qu'un grand nombre d'entre elles appartiennent à la catégorie des copies exactes²⁵. Néanmoins, certains modèles faisant autorité sont ensuite adaptés pour être mis au goût du jour. Quoi qu'il en soit, l'essentiel, pour satisfaire la clientèle, est que l'œuvre s'inspire d'un prototype renommé issu d'un maître à la réputation bien établie.

Les prototypes de Dirk Bouts et les copies d'Albrecht

Dans ce contexte, l'exemple du *Christ couronné d'épines* et de la *Mater dolorosa*, compositions originales de Dirk Bouts, reproduites en abondance par son atelier et celui de son fils Albrecht, est particulièrement éloquent (fig. 1 et 2). Dans l'état actuel de la recherche, seuls deux portraits indépendants du Christ sont considérés comme autographes du maître. Il s'agit de la *Sainte Face* du musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam²⁶ et du *Christ couronné d'épines* de la National Gallery de Londres, anciennement attribué à Albrecht Bouts²⁷. D'après Panofsky, Dirk Bouts

²³ *Ibid.*, p. 13.

²⁴ Pour la terminologie de la copie dans les anciens Pays-Bas au xv^e siècle, voir Hélène MUND, « Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie », dans *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, 5, 1983, p. 19-31.

²⁵ Hélène MUND, « La copie chez les Primitifs flamands et Dirk Bouts », dans *Dirk Bouts (ca 1410-1475). Een Vlaams primitief te Leuven*. Catalogue d'exposition, Louvain, Sint-Pieterskerk-Predikherenkerk, 1998, p. 231.

²⁶ DIRK BOUTS, *Sainte Face*, vers 1456-1464, 33,5 x 24 cm, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv. 2442. Catheline PÉRIER-D'ETEREN, « Un Christ couronné d'épines, œuvre inédite du cercle d'Albert Bouts », dans *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, 24, 2002, p. 31 ; EAD., *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, 2005, n° 8, p. 252-255. Il est intéressant de souligner que cette *Sainte Face* est directement inspirée de celle peinte par Jan van Eyck, aujourd'hui disparue, mais dont les nombreuses copies en peinture et en enluminure attestent de l'influence. Pour une liste complète des copies en peinture, voir Aquilin JANSSENS DE BISTHOVEN, *Le Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge), Bruges*, Bruxelles, 1983 (*Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au xv^e siècle*, 1), p. 168-169. Pour l'influence du prototype eyckien en enluminure, voir Maurits SMEYERS, « An Eyckian Vera Icon in a Bruges Book of Hours, ca 1450 (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 421) », dans *Serta Devota in memoriam Guillelmi Lourdaux*. Pars Posterior : *Cultura Mediaevalis*, Louvain, 1995, p. 195-224.

²⁷ DIRK BOUTS, *Christ couronné d'épines*, vers 1462, 43,8 x 37,1 cm, Londres, National Gallery, NG 1083. Jusqu'en 1998, le tableau était généralement attribué à Albrecht Bouts ou à son atelier. Lorne Campbell est le premier à le donner avec conviction à Dirk Bouts, cf. Lorne CAMPBELL, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998, p. 52-54. Il est suivi par Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *Thierry Bouts, op. cit.*, 2005, n° 14, p. 269-272.



Fig. 1. Atelier de Dirk Bouts, *Christ couronné d'épines*, vers 1457 (37,1 x 28,3 cm), Londres, National Gallery, inv. NG 711. © National Gallery, Londres.



Fig. 2. Atelier de Dirk Bouts, *Mater dolorosa*, vers 1457 (37,3 x 28 cm), Londres, National Gallery, inv. NG 712. © National Gallery, Londres.

est à l'origine de la conversion du *Salvator Mundi* en une image de la Passion²⁸. L'historien de l'art prend pour référence un portrait du Christ conservé à la National Gallery de Londres et associé à une *Mater dolorosa*²⁹, qu'il considère comme des copies d'après des compositions originales perdues du maître. Pour cet auteur, Dirk Bouts est le créateur de ce type de portrait du Christ en buste faisant pendant à une *Vierge de douleur* et qui sera repris, sans relâche, par son atelier. Cette proposition nous semble parfaitement fondée³⁰. En revanche, selon lui, il s'agit d'une *imago Salvatoris coronati*³¹ et non pas d'un *Ecce Homo*, terme généralement utilisé par les historiens de l'art. Cette hypothèse, si argumentée soit-elle, présente néanmoins une confusion d'ordre iconographique qu'il convient de clarifier. Certes, Panofsky souligne, à juste titre, que le type du Christ de Londres n'est pas un *Ecce Homo*, étant donné l'absence de son principal attribut, le sceptre de roseau. Cependant, nous n'y voyons pas une conversion du *Salvator Mundi* en une image de la Passion. À l'exception de sa présentation frontale, le Christ n'emprunte, en effet, aucune des caractéristiques traditionnelles du *Salvator Mundi*, représenté bénissant et tenant le globe. Il s'agit plutôt d'une variante de la *Sainte Face*, à laquelle le peintre a ajouté la représentation des mains croisées en prière et une expression de souffrance dérivée de l'*Homme de douleur* et des épisodes de la Passion. Nous proposons, dès lors, d'adopter la dénomination de *Christ couronné d'épines* qui nous semble plus appropriée.

Les compositions originales de Dirk Bouts, combinant un type novateur de *Christ couronné d'épines* à une *Mater dolorosa*, ont connu un succès considérable au vu du nombre important de copies qui nous sont parvenues. Dans l'état actuel de la recherche, nous avons répertorié, parmi les œuvres conservées et connues, dix-sept tableaux présentant le Christ et la Vierge en pendants, quatorze montrant le Christ seul et vingt-six illustrant la *Vierge de douleur*³². Rappelons que la production en grande quantité de ces peintures de dévotion s'inscrit dans le contexte de l'évolution du marché de l'art, au tournant du xv^e siècle. À cette époque, on assiste, en effet, au passage d'une économie basée sur la commande à une production en série destinée au marché libre. Les croyants souhaitant posséder une image de dévotion, inspirée d'un prototype renommé, peuvent se la procurer facilement et bénéficier d'un éventail de prix, variant sans doute selon le niveau de qualité d'exécution du tableau. Ces peintures

²⁸ Erwin PANOFSKY, « Jean Hey's *Ecce Homo*. Speculations about Its Author, Its Donor and Its Iconography », dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, t. 5, 1956, p. 112.

²⁹ Voir, sur ces œuvres, L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogues*, op. cit., p. 63-66.

³⁰ Dans un article à paraître prochainement (« L'atelier d'Albrecht Bouts et la production en série d'œuvres de dévotion privée », dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. 78, 2009), nous confirmons l'attribution du prototype à Dirk Bouts, que nous datons des années 1455, et développons la problématique de sa reprise dans son atelier et celui de ses fils.

³¹ Erwin PANOFSKY, « Jean Hey's *Ecce Homo* », op. cit., p. 112 et p. 132, n. 46. L'auteur se réfère à un tableau du Sauveur peint par Dirk Bouts et qui appartenait à Jan van den Winckele. Ce dernier est mentionné dans le testament de son fils, en 1554, comme une *imago Salvatoris coronati*. Pour nous, le terme *Salvatoris*, cité dans le document, fait simplement référence au Christ en tant que sauveur de l'humanité et non au type iconographique du *Salvator Mundi*.

³² Pour un recensement de ces œuvres, voir Valentine HENDERIKS, *L'œuvre d'Albrecht Bouts*, op. cit., p. 553-562.

de dévotion deviennent donc accessibles à un plus large public. Pour répondre à cette demande croissante, différents moyens de reproduction mécanique sont mis en œuvre au sein des ateliers. L'examen de plusieurs tableaux, issus des prototypes boutsiens, a révélé que des procédés identiques ont été utilisés, au stade du dessin sous-jacent, pour reproduire la composition originale qui existait probablement sous la forme de dessins conservés dans l'atelier. L'usage probable d'un calque au poinçon pour transférer les personnages et de dessins au poncif, le plus souvent repris au pinceau et parfois complétés par un dessin partiel à main levée, ont ainsi été relevés.

La technique d'exécution de l'ensemble des peintures recensées varie considérablement. Cette dernière, souvent schématique, dénote une réalisation tardive, confirmée par l'examen dendrochronologique de plusieurs tableaux. Ceci démontre la pérennité du modèle boutsien qui, très apprécié, a stimulé une offre importante et a, dès lors, continué d'être produit dans l'atelier de ses fils, bien après la mort du maître, en 1475. Il est évident que la composition originale de Dirk Bouts a dû impressionner ses contemporains par ses innovations iconographiques et typologiques, mais aussi par la puissance de son illusionnisme. Le peintre, par sa grande maîtrise de la technique picturale, a su combiner avec équilibre le réalisme immanent des souffrances des personnages au caractère transcendant de ces effigies. Ce dernier est principalement souligné par l'usage d'un fond doré moucheté sur lequel se reflète subtilement l'ombre portée des personnages sacrés.

Les copies des prototypes boutsiens exécutées par ses plus habiles collaborateurs ont certes maintenu ce haut degré d'illusionnisme favorisant la puissance empathique et garantissant l'aura de ces peintures de dévotion. Mais comment expliquer que les nombreux exemplaires de faible qualité d'exécution aient aussi été très prisés des fidèles ? Certes, certains d'entre eux ne disposaient sans doute pas de moyens suffisants pour se procurer les peintures les plus abouties. Au-delà de ce facteur économique, nous pensons que les copies de ces œuvres de dévotion, dont certaines sont si peu habilement exécutées qu'elles ne sont plus que de lointains ersatz du prototype original, étaient peut-être autant, voire davantage, recherchées pour la fierté qu'elles suscitaient par leur parenté avec le modèle que pour leur pouvoir dévotionnel et qualitatif. Il n'est pas douteux que Dirk Bouts, peintre officiel de Louvain, ait contribué, par ses œuvres, à la renommée de la ville. Il est probable, en outre, que le succès des copies des prototypes boutsiens ait dépassé les frontières de Louvain. On sait, en effet, qu'à partir de 1482 a lieu à Bruges, au « Pand », une foire annuelle où chacun pouvait vendre sa production. Au début du xvr^e siècle, c'est la ville d'Anvers, alors en plein essor économique, qui prend le relais. Il est donc légitime d'envisager que les œuvres produites par l'atelier de Dirk Bouts et de ses fils aient également été écoulées sur ces marchés libres. Par ailleurs, ces peintures ont également été à l'origine d'une exportation importante en Europe, particulièrement dans les pays du Sud. D'autres maîtres avant Dirk Bouts ont connu un tel engouement. L'exemple de Rogier van der Weyden est de loin le plus révélateur et le plus exceptionnel par la diffusion extraordinairement étendue de ses

modèles, non seulement dans les anciens Pays-Bas, mais aussi en Espagne et en Italie où ils sont également exportés et copiés³³.

L'exemple de l'association du *Christ couronné d'épines* et de la *Mater dolorosa*, compositions créées par Dirk Bouts et reproduites en série par son atelier et celui de son fils Albrecht, montre que s'opère, parallèlement à la « démocratisation » des peintures de dévotion flamandes, une désacralisation de l'image culturelle. Les œuvres ne sont, en effet, plus seulement choisies selon leur degré de performance dévotionnelle, mais aussi pour le rapport affectif, identitaire et de prestige qu'elles instaurent envers le créateur du prototype.

³³ Merci à Hélène Mund, Laure Dorchy et Philippe d'Arschot pour leur relecture critique du texte et leurs pertinentes suggestions de corrections.

Image et autorité au Bas Moyen Âge : l'*Allegoria della Commedia* par Domenico di Michelino (1465)

Elisa BRILLI

Cet article se propose d'interroger l'efficacité de l'*Allegoria della Commedia* à l'époque de sa réalisation, en remettant notamment en cause l'hypothèse, hégémonique parmi les chercheurs, qui ne voit dans ce tableau qu'un hommage posthume de Florence à Dante, son illustre exilé¹. L'analyse d'un cas spécifique, même sommaire comme ici, serait une occasion pour réfléchir de façon historique et comparative à la performance d'une image dans un réseau de pouvoir et d'autorités à la fin du Moyen Âge. Cela non sans avoir livré auparavant les quelques renseignements indispensables.

Encadrée par un édifice de pierre, l'*Allegoria della Commedia* (322 x 292 cm) se trouve dans la quatrième niche du bas-côté nord de la cathédrale de Florence, à savoir la dernière avant la croisée du transept. Même si elle est de taille inférieure aux autres monuments qui ornent la nef au moment de sa mise en place, l'*Allegoria* est bien visible et mise en valeur par sa proximité avec le sanctuaire. L'auteur et l'époque de réalisation sont restés longtemps mystérieux. Après que l'*Allegoria* a été attribuée à plusieurs candidats, parmi lesquels Andrea Orcagna (mort en 1368), la publication des

¹ Rudolph ALTROCCHI, « Michelino's Dante », dans *Speculum*, t. 6, 1931, p. 15-59 (d'où je cite), puis remanié dans ID., *Sleuthing in the Stacks*, Cambridge (Mass.), 1944, chap. 6 ; Cesare MARCHISIO, *Il Monumento pittorico a Dante in Santa Maria del Fiore*, Rome, 1956. Erich LOOS, « Das Bild als Deutung von Dichtung. Zur Darstellung Dantes von Domenico di Michelino », dans *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Francfort, 1977, p. 160-172 ouvre la réflexion aux enjeux politiques de la commande. Claudia DI FONZO, « Dante e l'interpretazione iconografica di Domenico di Michelino », dans *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, t. 3, 2006, p. 107-114 considère l'*Allegoria* comme une traduction fidèle de la *Commedia*.

« documents Gaye » démontre qu'elle a été commandée en 1465². La commande émane de la Chancellerie florentine, notamment de Bartolomeo Scala (mort en 1497), personnage d'extraction humble qui, grâce à ses liens avec les Médicis, vient à l'époque d'obtenir le poste de chancelier de la République³. De la réalisation est chargé Domenico di Michelino (mort en 1491)⁴, qui travaille en s'appuyant sur une ébauche, peut-être d'Alessio Baldovinetti (mort en 1499), et qui achève l'exécution en trois mois.

Au centre du tableau, toutefois non en son milieu géométrique, Dante est debout sur un terrain aride. Les pieds et le regard tournés vers Florence, à sa gauche, il tient de la même main un manuscrit ouvert, où l'on distingue l'*incipit* de la *Commedia*. En face s'ouvre la porte du premier royaume et la crevasse infernale parcourue par une procession de démons et de damnés (les *ignavi* d'*Inferno* III). À l'arrière-plan, la montagne du Purgatoire se dresse au delà d'un ruisseau évoquant l'étendue marine qui la sépare des terres peuplées selon la cosmographie de la *Commedia*. Les corniches de la montagne sont assez détaillées ; en son sommet on voit Adam et Ève au Paradis terrestre. En haut du tableau, les bandes courbées à la couleur de plus en plus foncée représentent les sept cieux du Paradis, identifiés comme dans le poème aux planètes. Enfin, le petit coin quasiment noir et pointillé par des touches jaunes indique la sphère des étoiles fixes. Partie intégrante du tableau, en son bord inférieur, une inscription peinte proclame (en distiques latins) :

Ce poète qui chanta le ciel et les tribunaux des mondes médian et inférieur, et qui parcourut en esprit chaque chose, le voici, le savant Dante, lui que sa Florence, souvent, a perçu comme un père grâce à ses sages conseils et sa piété. La mort cruelle n'a point pu nuire à un si grand poète : sa valeur, son poème et cette image le rendent vivant (fig. 1)⁵.

Comme les derniers vers de l'épithaphe le disent, l'*Allegoria* est une *imago* de Dante qui, posthume, se veut d'une certaine façon *sur le vif* et surtout capable de le rendre présent (*adest*) et vivant après sa mort (*uiuum... facit*). Cela s'accorde à la fois à

² Giovanni GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XV, XV, XVI*, Florence, 1839-1840, 3 vol., voir notamment vol. 2, p. v-vi.

³ Alison BROWN, *Bartolomeo Scala 1430-1497. Chancellor of Florence. The Humanist as Bureaucrat*, Princeton, 1979, qui toutefois ne fait pas mention du tableau. Sur cette période voir Hans BARON, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, 2^e éd. 1966 ; Nicolai RUBINSTEIN, *The Government of Florence under the Medici (1434 to 1494)*, Oxford, 2^e éd. 1997 et Jacques HEERS, *Le clan des Médicis*, Paris, 2008.

⁴ Voir les contributions de Anna Maria BERNACCHIONI dans *Antichità viva*, t. 29, 1990, 6, p. 5-14 et le *Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato*, t. 57, 1990, p. 95-118 ; Dennis GERONIMUS, dans *The Burlington magazine*, t. 144, 2002, 1196, p. 691-694 ; Andrea STADERINI, dans *Arte cristiana*, t. 92, 2004, p. 333-342 et Angelo TARTUFERI, dans *Arte cristiana*, t. 93, 2005, p. 286-292.

⁵ QVI COELVM CECINIT MEDIVMQUE IMUMQUE TRIBVNAL/LVSTRAVITQVE ANIMO CVNCTA POETA SUO/DOCTVS ADEST DANTES SVA QVEM FLORENTIA SAEPE/SENSIT CONSILIIIS AC PIETATE PATREM/NIL POTVIT TANTO MORS SAEVA NOCERE POETAE/QVEM VIVVM VIRTUS CARMEN IMAGO FACIT. Je remercie vivement Gisèle Besson pour son aide très précieuse à cet égard.



Fig. 1. DOMENICO DI MICHELINO, *Allegoria della Commedia* (1465). Florence, Santa Maria del Fiore.

la notion médiévale d'*imago*, qui est avant tout une re-présentation⁶, et au *mythe de la ressemblance* dont Georges Didi-Huberman a montré les racines et les enjeux chez Vasari⁷. Sous l'angle de l'anthropologie historique des images, l'*Allegoria* apparaît alors comme à cheval sur deux systèmes, destinés à s'éloigner, mais dont elle montre une fois de plus la continuité souterraine. Dans chaque cas, le lien entre l'activité imagière et la mort l'emporte. Dans ce cadre général, pour saisir la spécificité de l'*Allegoria* il faut connaître l'histoire à laquelle cette *imago* répond. La problématique funéraire implicite dans la production imagière médiévale et renaissante fait ressortir le premier problème posé par l'« affaire Dante » aux Florentins. Dante est mort à Ravenne en 1321, où il vivait depuis cinq ans sous la protection de Guido Novello da Polenta. Son sépulcre y est encore visible aujourd'hui bien que remanié plusieurs fois. Or, à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle notamment, les intellectuels florentins plaident à maintes reprises en faveur du transfert de son corps. Les tentatives faites par la Commune, pourtant, n'ont guère de succès et la question demeure au XV^e siècle (et pour longtemps par la suite) un scandale public, dont la Commune est blâmée certes

⁶ Voir Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 1996.

⁷ Georges DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée », dans *Mélanges de l'École française de Rome*, t. 106, 1994, 2, p. 383-432.

par les étrangers, heureux de se moquer de l'ineptie passée comme de l'inaptitude présente des Florentins, mais aussi par l'opinion publique florentine⁸.

Scandale si vif que le prêcheur Antonio Neri d'Arezzo, du couvent franciscain de Santa Croce, à un moment de la seconde moitié des années 1420, fait faire un tableau destiné à la cathédrale⁹. Ce tableau est perdu mais Bartolomeo Ceffoni, qui le voit peu après sa réalisation, en livre une description et la transcription des vers qui y figurent (en vernaculaire florentin)¹⁰. Trois personnages y prenaient la parole : « *La Mano* » (*la main*, définition mystérieuse dont on ignore à qui ou à quoi elle fait référence) invite les Florentins à honorer Dante, tout en rappelant que, à cause de leur manque de pitié, son corps se trouve à Ravenne ; Dante ensuite demande à Florence pourquoi, en contrevenant au plan divin, la grâce de la ville ne rayonne pas sur lui ; enfin, un vieux se plaint de la longue attente avant de voir la mémoire de Dante honorée et annonce que ce jour est sur le point d'advenir. Gombrich a dit de ce tableau qu'il est « a painted memorial ». De même, Georges Didi-Huberman a noté : « C'est donc un « mémorial peint » – non un *tombeau*, mais un *portrait* imaginaire : la substitution elle-même est éclairante – qui signala aux citoyens de Florence la gloire posthume de Dante Alighieri »¹¹. En reprenant leur remarque éclairante, il me faut noter qu'elle convient mieux à l'*Allegoria* qu'à l'œuvre voulue par fra' Antonio Neri. Le premier tableau développait un discours qu'on pourrait définir comme eschatologique : les personnages représentés blâment une situation honteuse et annoncent sa résolution. Selon un dispositif qui devait être familier au franciscain, le premier tableau performe un temps de l'attente, une attente déclarée, clairement orientée et, par ce biais, rendue acceptable. Qu'est-ce qui est attendu ? Le transfert du corps de Dante et un monument funéraire. Dans l'*Allegoria*, en revanche, aucune référence ne se rapporte à cela. Bien entendu, en 1465 le corps de Dante n'est toujours pas à Florence et le monument funéraire est encore à construire ; mais, à la rhétorique de l'attente, les concepteurs de l'*Allegoria* substituent une rhétorique de l'accomplissement. Ce que le premier tableau annonce est désormais réalisé *par* le nouveau tableau. Cela évidemment de façon virtuelle et pourtant non moins efficace.

L'*Allegoria* paraît alors le véritable « mémorial peint », plus que le premier tableau, qui est à considérer plutôt comme une *figura*, l'annonce de quelque chose

⁸ Outre Altrocchi et Marchisio (cités *supra*, n. 1), voir RICCI, *Il sepolcro e le ossa di Dante* (1891), Ravenne, 1977 et la bibliographie par Giorgio GRUPPIONI dans *Dante e la fabbrica della « Commedia »*, Ravenne, 2008, p. 255-267.

⁹ Sur Antonio Neri (mort vers 1450), cf. Alessandro PEROSA, *Studi di filologia umanistica, II. Quattrocento fiorentino*, Rome, 2000, p. 120, n. 214. Le 29 novembre 1426 *magister Antonius de Aretio* est convoqué pour donner des explications aux responsables des travaux dans le Duomo : pourrait-il s'agir de la commande du tableau ? Cf. Florence, AOSMF II.2.1., f° 46 r (cf. Margaret HAINES, « Gli anni della cupola. Archivio digitale delle fonti dell'Opera di Santa Maria del Fiore », dans *Reti medievali*, t. 3, 2002, 2, sur http://www.storia.unifi.it/_RM/rivista/mater/Haines.htm).

¹⁰ Florence, Biblioteca Riccardiana, O. I. 5, f° 180 r et *I Danti Riccardiani*, éd. par Giovanna LAZZI e Giancarlo SAVINIO, Florence, 1996, p. 60-61, n° 13.

¹¹ Ernest H. GOMBRICH, « Giotto's Portrait of Dante ? », dans *The Burlington Magazine*, t. 121, 1979, n. 917, p. 471-483, et G. DIDI-HUBERMAN, « Ressemblance mythifiée », *op. cit.*, p. 399.

d'autre à venir (le corps, le monument). Une fois le sujet précisé, on ne saurait que suivre les observations de Didi-Huberman. L'*Allegoria* est conçue de façon à éveiller la mémoire, Dante et sa gloire, tout en faisant oublier son corps et son monument funéraire infaisable. La définition de substitution lui convient au sens propre (psychanalytique) : le tableau de 1465 remplace autre chose, le monument, de façon à ce qu'on oublie son manque. Tel est le premier mode d'efficacité qu'on attribuera à l'*Allegoria*.

Si la dépouille à Ravenne pose problème, la raison pour laquelle elle s'y trouve est si possible plus épineuse : la condamnation de Dante en 1301, sa confirmation (étendue à ses fils) en 1311, enfin le refus de Dante, en 1315, de rentrer à Florence en profitant d'une amnistie, car ce moyen lui paraît humiliant¹²... Au xv^e siècle, les vingt ans d'exil injustifié du premier des grands auteurs florentins entachent encore la mémoire municipale, en nourrissant le *topos* de la cécité des Florentins. Le jugement sur Dante ayant profondément changé¹³, il est compréhensible que, en commandant son mémorial, la Chancellerie ait voulu laver une telle ignominie. La commande publique aurait témoigné en elle-même de l'admiration et du culte consacrés désormais à Dante. L'*Allegoria* pourtant tente quelque chose de plus : elle représente un moment d'une histoire différente de celle qui a eu lieu.

Dante est considérablement décalé vers la droite du champ de l'image, occupée par Florence. Le visage et les pieds tournés vers la ville, le bras droit s'ouvre dans un geste ample et dont l'interprétation est ouverte. On peut le prendre comme l'indication du contenu de la *Commedia* comme *description* de l'au-delà aussi bien que comme *récit* d'un voyage dans l'au-delà. Cette polysémie structure le poème, qui soude parfaitement l'instance romanesque à l'encyclopédisme. De plus, elle est bien présente à l'esprit de celui qui a conçu l'*Allegoria* ; le choix dans l'épithète de *lustrare* le montre car, comme le français « parcourir », ce verbe signifie un parcours à la fois littéral (donc « voyager », « visiter ») et mental (« passer en revue par la pensée »¹⁴). Pour l'instant, du geste de Dante on retiendra l'ambivalence, car il le présente à la fois comme un savant qui montre l'univers eschatologique et comme quelqu'un qui, au bout de son voyage, montre le chemin parcouru. Le dernier élément à retenir est la couronne de laurier qui ceint la tête de Dante. Bien que le rituel du couronnement poétique soit pratiqué en Italie au début du xiv^e siècle, il ne s'impose véritablement qu'après celui de Pétrarque à Rome en 1350. Dante pourtant n'a jamais reçu ce titre de son vivant. On pourrait accorder au détail une valeur générique, celle d'une reconnaissance octroyée *post mortem* d'après les conventions du xv^e siècle. Toutefois, la mémoire intertextuelle invite à une autre lecture. Les trois éléments soulignés, la proximité marquée de la figure et de Florence, l'exhibition du poème et

¹² Giorgio PETROCCHI, *Vita di Dante*, Bari, 3^e éd. 1990 ; Emilio PASQUINI, « La parabola dell'esilio », dans *Dante e le figure del vero*, Milan, 2001, p. 122-148 et Guglielmo GORNI, *Dante. Storia di un visionario*, Bari, 2008.

¹³ Cf. du moins Giuliano TANTURLI, « Il Diprezzo per Dante dal Petrarca al Brunni », dans *Rinascimento*, t. 25, 1985, p. 199-219.

¹⁴ La polysémie n'est pas réduite par le *animo suo* : quant à la lettre, l'inscription plaide pour que le voyage dans l'au-delà soit pris comme une vision et non un voyage *in corpore*. Je dois ces remarques à Gisèle Besson.

l'obtention de la couronne poétique, se trouvent coordonnés dans l'un des passages les plus célèbres de la *Commedia*.

*Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m' ha fatto per molti anni macro,
vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov'io dormi' agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra ;
con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello...*¹⁵

L'*incipit* sublime du chant 25 du *Paradiso* dit le désir de Dante, après plusieurs années d'exil et le refus de l'amnistie, d'être reconnu selon ses propres conditions. Un désir certes utopique et qui résonne de références multiples (dont les plus importantes sont II Timothée IV, 8 et le discours de Jésus aux apôtres de Matthieu X, 16-17), mais dont la revendication devait compter à ses yeux finalement plus que sa réalisation.

On voit alors que l'*Allegoria* performe le retour de Dante à Florence tel que Dante lui-même l'avait imaginé et fait imaginer à ses lecteurs. Un retour... quand ? S'agit-il d'un retour *factus* dans le passé, remaniant par image l'histoire telle qu'elle s'était déroulée ? Ou bien d'un retour actuel faisant de Dante un revenant au sens propre ? L'*Allegoria* ne se compromet pas. Tandis que la parole bascule entre un présent absolu (*adest*) et l'aveu de la vérité (Florence a tenu Dante pour père *saepe*, non *semper*), le temps de l'image est celui des royaumes qu'elle montre, le présent de l'éternité, et du fait qu'elle réalise, un événement sans temps mais qui, ayant enfin lieu, solde le compte de la ville dans sa gestion d'une mémoire spécialement difficile à gérer. Cette infraction à la *ressemblance* prétendue par ce portrait, on pourra la considérer comme la seconde efficacité de l'*Allegoria*.

Infraction qui d'ailleurs n'est point isolée. Seulement, les autres concernent Dante en personne. Qu'en est-il de lui ? Ce poète enfin *laureatus* est, des « trois Couronnes » florentines (avec Boccace et Pétrarque), le plus réfractaire à l'idéologie municipale qui, en les célébrant, chante et construit sa propre gloire. Si le corps à Ravenne et l'exil sont maîtrisés comme on l'a vu, pour que le mythe de Florence se réalise, la mauvaise langue la plus difficile à faire taire est, à maints regards, celle de Dante lui-même. L'*incipit* de *Paradiso* 25, du fait de son intonation optative et nostalgique, est peut-être le moins dur des passages consacrés par Dante à sa ville natale. Dans la *Commedia*, pour ne rien dire des *Épîtres*, Dante développe une critique féroce qui déconstruit tous les *topoi* propres à la construction identitaire de la Commune florentine du XIII^e siècle, au premier chef la filiation de Rome et l'analogie prétendue avec celle-ci. Ce parcours est poussé jusqu'au point de proposer Florence en tant que nouvelle *ciuitas diaboli*, d'après la définition élaborée jadis par saint Augustin pour critiquer la Rome dont Florence avait l'*hybris* de se rapprocher¹⁶.

¹⁵ DANTE, *Egloghe*, II, 41-44 et 48-50.

¹⁶ Elisa BRILLI, « Dalla città partita alla *ciuitas confusionis*. Sulla tradizione e i modelli della Firenze di Dante », dans *Bollettino di Italianistica*, n. s., t. 3, 2006, 1, p. 73-111.

...io che era al divino dall'umano,
 ed all'eterno dal tempo venuto,
 e di Fiorenza in popol giusto e sano,
 di che stupor dovea esser compiuto¹⁷.

Ainsi écrit Dante se portraiturant en pèlerin face à la rose des élus. Contre celle-ci s'étale Florence, qui se trouve du côté de l'humain, du temps, des régions barbares du Nord inconnu, de l'Enfer d'où vient le pèlerin du poème ou encore de l'Égypte selon la typologie courante, comme dans un autre passage qui synthétise le voyage dans l'au-delà¹⁸.

Chez les commentateurs du poème du xiv^e et du xv^e siècle, on enregistre, si ce sont des Florentins, une gêne assez compréhensible à traiter ce genre de passages, alors qu'ils font le bonheur des commentateurs d'autres origines. Les Florentins signalent les figures rhétoriques, font remarquer que la haine de Dante dérive quand même de son amour envers la patrie, rappellent son intention didactique, voire paternelle à l'égard des concitoyens (la même *pietas* de notre épitaphe)¹⁹. Un partage semblable caractérise à la même époque les attitudes des enlumineurs du poème : les non-Florentins profitent de son système métaphorique pour représenter l'enfer *sub specie Florentinae*, alors que les Florentins évitent tout trait trop connotatif²⁰.

Dans l'*Allegoria*, la place du paradis est considérablement redimensionnée et presque marginalisée, tant on peine à le reconnaître. L'argument qui veut que Domenico ne se serait pas considéré à la hauteur du sujet me semblant hors propos (n'aurait-il pu représenter du moins la mémorable guide du Paradis ?), on en tirera la conclusion que, dans cette image, la représentation du Paradis intéressait moins qu'autre chose. Au détriment du troisième royaume, l'*Allegoria* fait largement place à Florence. La ville, toutefois, n'a jamais existé telle qu'on la voit. Autre infraction à la *mimesis*, l'enceinte du mur est une vision imaginaire de celle des xiii^e-xiii^e siècles, remplacée à partir de 1284 par une autre qui avait été conçue par Arnolfo di Cambio. Ce détail est une nouvelle citation de la *Commedia*, notamment de la description de la *Firenze antica* (du xii^e siècle) célébrée par l'aïeul de Dante, Cacciaguida, contre la ville contemporaine (cf. *Paradiso* 15-16). Mémoire fabuleuse déjà dans le poème, dans l'*Allegoria* l'enceinte anachronique a valeur, comme Dante l'avait voulu, de symbole d'une paix et d'une justice parfaite. Sauf qu'elle entoure non pas la ville du xii^e siècle mais celle de 1465, voire postérieure à celle-ci... Rudolph Altrocchi a noté que la sphère et la croix qui couronnent la lanterne du dôme ne furent hissées qu'en 1472 et que celles du tableau ne rassemblent ni à celles de 1472 ni à celles des projets de Brunelleschi. Il en tirait judicieusement la conclusion que le peintre les

¹⁷ *Par.* 31, 37-41.

¹⁸ *Par.* 25, 55-56.

¹⁹ Simon GILSON, *Dante and Renaissance Florence*, Cambridge, 2005 est très sensible à ce problème ; voir aussi Johannes BARTUSCHAT, *Les Vies de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (xiv^e-xv^e siècles)*, Ravenne, 2007.

²⁰ Karl FUGELSO, « The State in *Commedia* Miniatures : Pictorial Responses to Dante's Condemnation of Florence », dans *Studies in Iconography*, t. 28, 2007, p. 171-207 (parfois trop radical).

avait introduits librement eu égard à l'opportunité des symboles²¹. En effet, la croix du dôme est en correspondance axiale avec la plus lumineuse des planètes, le soleil du ciel des esprits savants dans la *Commedia*. Ville chrétienne illuminée de façon privilégiée par le savoir parfait du quatrième ciel, Florence reçoit une seconde source de lumière rayonnante, le manuscrit tenu par Dante.

Enfin, l'*Allegoria* insiste sur le rythme des trois portes (Enfer, Purgatoire, Florence), une sorte de *terza rima* mais inconnue au poème. La triade des lieux ne cache pas la structuration dichotomique subjacente. Le Purgatoire à l'arrière-plan, l'Enfer et Florence s'affrontent. Cette structuration est caractéristique, outre des représentations du Jugement dernier, d'un sujet symboliquement très proche de celui-ci : les deux cités augustiniennes²². La disposition pouvant varier, le schéma horizontal est l'un des plus souvent employés, d'autant plus quand la présence d'un personnage, d'habitude Augustin, dévoile la référence implicite à la seconde parousie. Que cela soit dans le frontispice d'un exemplaire de la traduction française du *De ciuitate Dei* du xv^e siècle (fig. 2), ou dans la bordure inférieure élaborée par Giuliano Amedei pour un exemplaire latin en 1462 (fig. 3), c'est un même schéma qui se répète.

On pourrait quand même s'étonner de trouver Florence élevée au rang de cité de Dieu.

Plusieurs cas montrent la tendance des enlumineurs à actualiser les deux cités, là où l'opportunité idéologique le suggère. Comme les deux cités, dans les discours verbaux, servent à formaliser les conflits et les ambitions divers des énonciateurs, il en va de même dans les images. Un bon exemple est fourni justement par un *De ciuitate Dei* enluminé à Florence, entre 1450 et 1475, par Bartolomeo di Domenico di Guido : Augustin à son *scriptorium* contemple une cité de Dieu céleste mais dont la coupole est celle de Santa Maria del Fiore (fig. 4). Par ailleurs, les images des deux cités présentent d'habitude une organisation fixe (celle de Dieu à gauche), qui s'explique par la référence au Jugement dernier. Dans ce champ héraldique, le symbolisme de l'espace répond au point de vue du personnage au centre de l'image : peu importe qu'il soit effectivement présent, le jugement qu'il profère est le non-dit de ce sujet. Or, dans l'*Allegoria* le contraire est vrai. L'*Allegoria* se trouve pourtant dans un espace spécifique. Située sur le bas-côté Nord de Santa Maria del Fiore, elle répond à la symbolique spatiale du lieu ecclésial : Florence du côté du sanctuaire, l'Enfer vers la porte principale. La structure standard des deux cités se plie ici à celle du lieu qui les abrite, en confirmant la divinisation de la ville. De plus, comme l'*Allegoria* suggère la dynamique d'un voyage, le retour à Florence, cet *iter* se superpose au parcours rituel qui traverse le lieu ecclésial, l'*iter* par excellence de la culture chrétienne.

Ainsi nous apparaît le troisième mode d'efficacité de l'image. À l'isotopie symbolique entre l'Enfer et Florence que Dante avait proposée, l'*Allegoria* répond en renversant le même dispositif. En présentant Florence comme une ville idéale,

²¹ ALTROCCHI, « Michelino's Dante », *op. cit.*, p. 33.

²² Jérôme BASCHET, *Les Justices de l'au-delà*, Rome, École française de Rome, 1993. Les remarques suivantes se fondent sur l'analyse des représentations des deux cités dans les manuscrits enluminés du *De ciuitate Dei* et de ses traductions française et florentine (cf. Elisa BRILLI, *Una vicina città*, thèse de doctorat, BHESS-La Sapienza 2009, notamment la iv^e partie « Immaginare le due città »).

voire divine sous l'égide des esprits savants et de Dante lui-même, l'*Allegoria* ramène Dante et son poème à l'idéologie citoyenne.



Fig. 2. Les deux cités. AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, dans la traduction et avec le commentaire de Raoul de Presles, livre 1. Paris, BNF, français 25, f° 5 r (enluminé par le Maître de Virgile, vers 1408-1410).

L'analyse nous a conduit à reconnaître dans l'*Allegoria* trois façons d'être efficace : comme substitut (au sens propre) du monument funéraire à Dante ; comme simulation du retour et du couronnement poétique de Dante, donc comme solde de la faute commise par la ville envers lui ; enfin, comme renversement de la construction polémique de Dante contre Florence, visant à proposer celle-ci, notamment la ville du xv^e siècle, comme nouvelle cité idéale. D'autres performances sont certainement envisageables, à commencer par l'efficacité strictement politique liée à l'origine de la commande (qui, à travers Bartolomeo Scala, était du côté des Médicis) qu'on n'abordera pas ici. Toutefois, identifier dans une image plusieurs modes d'efficacité ne dit pas encore pourquoi, pour ce faire, on a choisi une image. Bien que toute image constitue un ensemble articulatoire continu, on peut essayer de préciser quelle dimension ou quel aspect de l'image déclenche à chaque fois un pouvoir spécifique, un pouvoir de faire et de faire faire. Cette distinction me semble heuristique pour répondre à la question fondamentale du choix d'une image (de sa production et de sa conservation, mais aussi de sa reproduction, etc.) à la place d'autres moyens de performance. En d'autres termes, tout choix se donnant dans un horizon de possibilités multiples, sa pertinence ne peut donc être saisie que dans une perspective comparatiste.



Fig. 3. Augustin entre les deux cités (détail de la bordure inférieure). AUGUSTIN, *De ciuitate Dei*, prologue. Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, Burghes 366, f° 1 r (enluminé par Giuliano Amedei peut-être à Rome en 1462). Extrait de S. MADDALO, *In figura Romae : immagini di Roma nel libro medioevale*, Rome, Viella, 1990.

Si l'on en revient aux performances qu'on a identifiées dans l'*Allegoria*, la première est accomplie par ce tableau en tant qu'objet. Au xv^e siècle l'exigence de consacrer à Dante un monument funéraire à Florence était pressante. Le sépulcre n'étant pas faisable à cause de l'absence du corps qu'il aurait dû abriter, le tableau dans sa matérialité vient le remplacer dans la cathédrale. Dans sa matérialité... même si on pouvait avoir recours à d'autres objets non imagés mais équivalents sous le profil fonctionnel (une chandelle comme on en allume encore à la mémoire des morts), la matérialité du tableau le rend préférable du fait de sa dialectique de proximité (il s'agit d'un objet non éphémère) et de différence (il est peint et non sculpté) avec l'objet qu'il allait remplacer et faire oublier (le sépulcre et le corps). Il est à remarquer que ce choix se donne à l'intérieur d'une dynamique doublement conflictuelle, conflit entre la Commune de Florence et la ville de Ravenne qui refuse de restituer le corps de Dante, et conflit entre la Commune et les Florentins qui réclament depuis longtemps le sépulcre. Le choix de l'*Allegoria* alors en tant qu'image-objet²³, en ce cas funéraire, vient réaffirmer l'*auctoritas* de la Commune dans deux conflits qui la voyaient dangereusement réduite à l'impuissance.

Quant à la seconde performance, elle est accomplie par l'*Allegoria* en vertu de ce qu'elle représente. Le tableau montre Dante de nouveau à Florence au bout de son voyage et couronné comme il le méritait. La performance est maintenant du côté non du médium mais du message qu'il transmet, disons, du contenu sémantique de l'*Allegoria*. D'autres médias auraient été envisageables. De nos jours on aurait recours à des déclarations officielles qui reconnaissent *a posteriori* le crime dont une institution a été responsable et réhabilitent la mémoire de ceux qui en ont été touchés. Cette modalité, disponible également au Moyen Âge (il suffit de penser aux procès *post mortem*), présentait toutefois des inconvénients dont le plus important est, me semble-t-il, la ponctualité de la performance qu'elle aurait mis en place. Autrement dit, un rituel couronnant Dante en 1465 aurait de fait reconnu l'erreur et la négligence dont il avait été la victime. L'image en revanche, en représentant un événement dont le temps n'est pas déclaré, montre Dante à Florence et couronné pour toujours et, en

²³ Jérôme BASCHET, « L'image-objet », dans Id., *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 25-74.

quelque sorte, depuis toujours. La seconde performance de l'*Allegoria* se déroule aussi au sein d'un conflit d'autorités, conflit dont toutefois la solution ne pouvait être que conciliatrice, car l'autorité à laquelle la Commune du xv^e siècle devait se confronter est celle de cette même Commune au début du siècle précédent. Les erreurs de celle-ci devaient alors être réparées mais en les dissimulant plus qu'en les mettant en avant. En tant que représentation d'un événement intemporel et prétendu éternel, l'*Allegoria* le crée tout en glissant sur les raisons pour lesquelles il avait été procrastiné.



Fig. 4. Augustin contemple Florence en Cité de Dieu (initiale G historiée).
 AUGUSTIN, *De ciuitate Dei*, incipit du livre I. New York, New York Public Library,
 Spencer Collection 30, f^o 1 v (enluminé par Bartolomeo di Domenico di Guido
 à Florence entre 1450 et 1475).

Seule la troisième performance est, enfin, accomplie par l'image en tant que discours et langage possédant ses propres ressources expressives et allusives, fortement efficaces sur ceux qui, même s'ils ne maîtrisent pas son code de façon consciente (ils ne pourraient pas l'analyser), sont culturellement sollicités par eux (ils réagissent, ce qui implique une re-connaissance minimale). La mise en valeur de Florence n'est pas un contenu de l'image mais plutôt un produit de celle-ci. Est-ce qu'on aurait pu *dire* cela ? Affirmer, par exemple, que Dante n'avait nullement critiqué Florence et que, au contraire, en nouveau patron laïc de cette nouvelle cité de Dieu, il veillait sur son destin ? En principe oui ; mais on a préféré le faire voir, et pour cause. Ce n'est pas un souci de vérité historique qui empêche un tel mensonge, dirais-je, mais d'*auctoritas*, contre laquelle une telle affirmation se serait heurtée. La comparaison avec les commentateurs florentins du poème est ici révélatrice. Vis-à-vis des passages anti-florentins de la *Commedia* ils bégayent, ne sachant pas détourner la violence du texte : la maîtrise de la parole ne fait pas défaut ici mais la légitimité de la prise de parole contre une autorité, le poème, par rapport auquel le commentaire est, de par son statut même, en position subalterne. *Contre-dire* une parole d'autorité telle que le *sacratio poema* est une opération à la limite impossible dans le contexte culturel de la Florence du xv^e siècle. Pourtant, ce qu'on ne saurait pas dire, on a su le montrer. Le régime iconographique en tant que tel désamorçait l'*auctoritas* de Dante et de son poème en les transformant de sujets d'un discours verbal en objets d'un discours figuratif. Ensuite, ce discours figuratif met en place plusieurs dispositifs qui, en faisant appel à la mémoire du poème aussi bien qu'à d'autres images du système représentatif propre à la communauté qui l'a produit (les deux cités, l'espace ecclésial, l'*iter* des fidèles à l'intérieur de celui-ci), permettent de façonner la réalité historique en en donnant une lecture inédite.

Une lecture inédite et gagnante. Car l'*Allegoria della Commedia* s'est imposée à la façon d'un document sur Dante et son poème à la mémoire collective et pas seulement florentine. Cette image connue dès 1465 de nombreuses reproductions qui parfois même remplacent Dante par d'autres écrivains²⁴. Par ailleurs, non seulement l'image mais l'interprétation qu'elle visait à imposer a été effectivement victorieuse. Au point que, à travers un siècle d'études, on a jugé la thèse de l'hommage posthume parfaitement définitive. Cet *excursus*, quoique plus rapide que ce que le sujet demanderait, invite à penser au contraire que l'hommage à Dante par la Florence du xv^e siècle a lieu selon des conditions et en vue de finalités précises. Le choix de cette image est déterminé par ces dernières. Elle se positionne dans un réseau complexe de conflits présents (autour du tombeau : Florence/étrangers ; Commune/société civile) et diachroniques (Commune du xv^e siècle/Commune du xiv^e siècle ; Florence/Dante), de façon à affirmer l'*auctoritas* de la ville contemporaine et du gouvernement qui la gère en faisant appel aux différentes dimensions et ressources de l'image (objet, représentation, langage figuratif). Une double remarque semble à ce point s'imposer. Les performances de l'*Allegoria* se donnent non en soi mais de façon différentielle par rapport à d'autres modalités possibles mais non praticables dans ce cas ; en même temps, elles se donnent en stricte liaison avec l'*auctoritas* qui l'a produite et en fonction du système relationnel dans lequel cette *auctoritas* opère (ce qui vaut plus en général pour la grande partie des commandes publiques d'images à la fin du Moyen Âge). Cela certainement nous renseigne sur cette *auctoritas* dont, *grosso modo*, la mémoire du passé (et éventuellement sa construction), la revendication de la continuité municipale, la mise en valeur du potentiel intellectuel et artistique de la ville, et enfin le respect, du moins formel, du système religieux et de ses rituels (avec une large marge d'indistinction entre ce qui est temporel et ce qui est spirituel), sont parmi les traits fondamentaux.

Au-delà de l'approche historique, on pourra enfin se demander si l'*Allegoria* ne possède pas aussi une efficacité diverse de celles qui ont été envisagées jusque-là, une efficacité notamment esthétique. En effet, on continue d'aller la voir et de la reproduire bien que le tissu anthropologique en relation avec lequel elle était performante ait entièrement disparu. Pouvoir de l'image au-delà de l'histoire ? Il est vraisemblable que d'autres enjeux anthropologiques se soient substitués aux premiers (le mythe de la ressemblance se nuancant en celui du document, d'un côté, et en celui de l'œuvre, de l'autre) et que donc la parole revienne encore une fois à l'historien. Dans ce cas, du moins.

²⁴ Alvaro SPAGNESI, « L'immagine di Dante e quella di altri *huomini illustri* nel primo Quattrocento », dans *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Florence, 2000, p. 71-79.

Performativité

Performativité de l'image ?

Jean WIRTH

Si l'on veut s'interroger sur la performativité de l'image sans se gargariser de grands mots, deux questions préliminaires se posent et doivent être autant que possible résolues : peut-on transposer des théories relatives aux actes de langage dans l'analyse des fonctions de l'image ? Si oui, à quelles conditions ? Ce n'est pas simple.

Qu'est-ce que la performativité ?

Une première difficulté est due à l'absence de consensus sur la performativité du langage. L'étude fondatrice de John L. Austin est une suite inachevée de conférences, publiée après sa mort, qui pose plus de problèmes qu'elle n'en résout et les travaux qu'elle a inspirés butent sur une foule de difficultés¹. La notion même de performativité pose problème. Comme Austin l'avait déjà remarqué, dire, c'est toujours faire quelque chose et la signification ne se limite à la valeur de vérité que dans le calcul des propositions. Les énoncés constatifs, ceux-là mêmes qui, contrairement aux ordres ou aux injonctions par exemple, disent quelque chose sur le monde et sont susceptibles d'être vrais ou faux, ont au moins la fonction d'informer. Il est trop simple d'opposer les constatifs qui auraient des conditions de vérité aux performatifs qui auraient des conditions de réussite. D'une part, les performatifs ont souvent une forme propositionnelle et peuvent avoir une valeur de vérité, ainsi « je vous ordonne de venir ici » qui est vrai chaque fois qu'il est prononcé sérieusement. D'autre part, les constatifs ont des conditions de réussite très proches de celles des performatifs, qui tiennent à l'indexicalité du discours et à une foule d'éléments contextuels, à commencer par l'autorité de celui qui parle. Retenons pour l'instant que la performativité est une

¹ John L. AUSTIN, *How to do Things with Words*, Oxford, 1962 (trad. fr. Gilles LANE : *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970).

fonction des actes de langage, autre que la description vraie ou fausse des états de choses, y compris lorsque l'énoncé décrit un état de choses. Mais en quoi les énoncés performatifs se distinguent-ils des autres, pour autant que tous les énoncés ne soient pas plus ou moins performatifs ?

Austin commence par définir comme performatifs les énoncés qui servent à faire advenir la réalité qu'ils représentent, ainsi ceux qui sont donnés sur le mode impératif. « Venez ici ! » vise en effet à provoquer un état de chose qui n'a pas encore lieu. Or on peut substituer à cette formulation un autre énoncé : « Je vous ordonne de venir ici » qui est autoréférentiel et, comme on vient de le dire, vrai chaque fois qu'il est prononcé avec sérieux. « J'affirme que le chat est sur le tapis » est apparemment un énoncé du même type : je ne peux pas dire avec sérieux que j'affirme quelque chose sans qu'il soit vrai que je l'affirme. Nombre d'auteurs se sont convaincus que l'ensemble de ces énoncés entrerait dans la catégorie des performatifs, au risque de diluer complètement cette dernière. Dans leur perspective, « J'ordonne » ou « J'affirme » sont des « préfaces » performatives qui indiquent la modalité de l'énoncé qu'elles introduisent. Lorsque ces préfaces ne sont pas exprimées, comme dans « La terre est ronde » ou « Vous viendrez ici ! », elles sont implicites. Comme l'a bien vu François Recanati, le glissement s'est déjà largement opéré chez Austin qui ne distinguait pas clairement les énoncés servant à faire advenir la réalité qu'ils représentent des énoncés autoréférentiels, comme « J'affirme que... », qui se vérifient par le seul fait d'être produits². Cette conception trop large du performatif entraîne une conséquence absurde, mise en évidence par Steven A. Boër et William G. Lycan qui l'ont baptisée le *performadox*³. Si, en effet, les énoncés (1) « Le chat est sur le tapis » et (2) « J'affirme que le chat est sur le tapis » sont interchangeable du point de vue du sens, ils ont les mêmes conditions de vérité. Ou bien on enlève à (2) sa valeur autoréférentielle pour lui donner le sens et la valeur de vérité de (1) et la préface « J'affirme que » n'a plus d'interprétation sémantique ; ou bien (1) prend la valeur de vérité de (2) et sa vérité dépend du fait que je l'affirme, alors que (1) est vrai si le chat est sur le tapis, indépendamment du fait que je l'affirme ou pas.

En fait, la mise sur le même plan d'expressions telles que « J'affirme que » et « J'ordonne que » ne tient pas compte du fait que la première est jusqu'à un certain point un pléonasme, mais en aucun cas la seconde. Je peux affirmer sans exprimer de manière redondante que j'affirme, mais l'expression « J'ordonne que... » a la même valeur qu'un impératif et ne comporte aucune redondance. En outre, lorsque j'ordonne, je fais deux choses avec les mêmes mots. L'une d'ordonner, l'autre d'informer que j'ordonne. Or cette information a déjà la force d'une affirmation, sans quoi mon ordre ne serait pas pris au sérieux, sans quoi aussi il y aurait un sens à dire « J'affirme que j'ordonne que... ». Et la remarque vaut pour tous les performatifs : dire à un accusé qu'on le condamne à une peine de prison, c'est forcément lui apprendre qu'il ira en prison, même si c'est en même temps l'envoyer en prison. Certains d'entre eux se présentent comme des constats, comme de la pure information, alors qu'ils modifient

² François RECANATI, *Les énoncés performatifs*, Paris, Minuit, 1981, p. 84 et s.

³ Steven A. BOËR et William G. LYCAN, « A Performadox in Truth-Conditional Semantics », dans *Linguistics and Philosophy. An International Journal*, vol. 4/1, 1980, p. 71-100.

l'état des choses, ainsi « La séance est ouverte » ou « Je te baptise au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit... ». Bien sûr, un constat et à plus forte raison une affirmation, sont aussi des modifications de l'état des choses : ils transmettent à mon interlocuteur ce que j'ai à lui communiquer et le renseignent sur mon degré de conviction. Les performatifs le font aussi, mais ils le font plus. « La leçon du performadoxe, comme le disent Boër et Lycan, est que l'analyse performative étendue aux énoncés déclaratifs ordinaires est loin d'être simple et crée une difficulté insurmontable ». On en restera donc à la définition des performatifs comme des énoncés qui servent à faire advenir la réalité qu'ils représentent.

D'une conférence à l'autre, Austin tend à abandonner la notion de performativité, du fait même de sa dilution, en proposant une nouvelle topique : les actes de parole comportent une dimension locutoire, celle même qui les définit comme actes de parole, à laquelle peuvent s'ajouter une dimension illocutoire et une dimension perlocutoire. Il définit comme illocutoires les énoncés qui produisent des effets en disant, et comme perlocutoires ceux qui produisent des effets par le fait de dire. Il n'indique jamais s'il faut considérer comme performatifs les seuls illocutoires ou aussi les perlocutoires. La notion d'acte illocutoire est confuse du fait de l'assimilation que nous avons signalée entre les expressions par lesquelles on dit qu'on dit et celles qui font davantage. Dans la pensée d'Austin, « J'ordonne que... » est illocutoire par l'effet produit en le disant, mais on ne sait plus très bien s'il s'agit de l'effet que j'ai donné un ordre ou de l'effet produit par l'ordre. Mais il est aussi perlocutoire, puisqu'il entraîne un effet par le fait de dire. Or les effets des énoncés qui sont définis comme perlocutoires ne correspondent pas forcément à la réalité représentée. Austin mentionne parmi les actes perlocutoires des opérations telles que laisser entendre, présupposer, persuader, influencer, etc. Dans cette définition, la dimension perlocutoire concerne entre autres la forme et le contenu de n'importe quel discours, le champ entier des procédés rhétoriques et poétiques aussi bien que le fait de traiter des sujets émouvants. On peut se demander si elle a une valeur heuristique.

Le refus de considérer comme performatifs les énoncés qui ne produisent que de l'information nous permet d'en rester à la première formulation d'Austin en définissant comme performatifs ceux qui font advenir la réalité qu'ils représentent. Nous pourrions les nommer illocutoires, car bon nombre de chercheurs assimilent aujourd'hui performatif et illocutoire, mais cela exigerait une redéfinition de ce terme. En outre, comme notre propos exige de passer du domaine linguistique à la sémantique générale, la référence à la parole qu'il introduit serait inappropriée.

Les images ne sont pas des énoncés

Austin avait bien remarqué que la performativité n'est pas un privilège du langage proprement dit et qu'un ordre, une interdiction ou une menace pouvait s'exprimer entre autres par des gestes. Mais, à notre connaissance, l'étude du phénomène est restée confinée dans les sciences du langage et même le passage de la performativité de l'oral à celle de l'écrit ne semble pas avoir retenu l'attention. Il est possible que, dans bien des cas, ce passage ne pose aucun problème notable. Pour autant que les signes d'un système possèdent, comme ceux du langage, une forme arbitraire par rapport à leur valeur sémantique, il est possible d'y transposer les contenus du langage oral,

ainsi lorsqu'on transmet un ordre par écrit ou lorsque les sourds-muets parlent à l'aide de gestes. Une convention suffit à faire d'un signe non langagier, la canne blanche de l'aveugle, l'équivalent de l'énoncé : « le porteur de cette canne est aveugle ». Dans le cas de l'image, le problème est plus délicat. Nous allons essayer de montrer d'une part que les énoncés performatifs sont toujours explicitement ou implicitement de nature propositionnelle, d'autre part que l'image, ignorant l'arbitraire du signe, ne permet pas de former des propositions.

Le premier point va presque de soi. Les mots « énoncé » et « proposition » sont souvent utilisés l'un pour l'autre mais, si on parle d'énoncés performatifs plutôt que de proposition performative, c'est pour prendre en compte l'acte de parole qui fait toute la différence entre « Venez ici ! », adressé à un interlocuteur dans l'intention de le faire venir, et la même proposition qui ne s'adresse à personne et ne manifeste aucune intention lorsqu'elle figure dans ce texte entre guillemets. De nombreux énoncés performatifs ont une forme propositionnelle, impérative comme « Venez ici ! », constative au futur comme « Tu viendras ici ! » ou au présent comme « La séance est ouverte ». Ceux qui ne se présentent pas sous la forme de propositions peuvent aisément se paraphraser ainsi : « Interdiction de fumer » est une manière de dire « Il est interdit de fumer ». Nous avons vu que tout performatif impliquait une affirmation et une affirmation est forcément une proposition qu'elle en ait ou non la forme : « Le chat est sur le tapis » est une proposition et « Le chat sur le tapis » n'en est pas une, sauf si j'adopte par convention le style télégraphique.

Le second point est plus complexe⁴. On ne peut décider si l'image peut transmettre ou non un contenu propositionnel qu'à partir d'une définition précise de l'image. Or le mot est aujourd'hui utilisé dans n'importe quel sens. D'excellents sémiologues n'hésitent pas à traiter d'images des tableaux abstraits⁵, tandis qu'on parle couramment de l'« image » qu'une entreprise ou un homme politique donnent d'eux-mêmes et qu'on oublie volontiers que des objets tridimensionnels comme les statues sont aussi des images. Il semble cependant qu'on puisse proposer une définition de l'image compatible avec l'ensemble des usages non métaphoriques du mot depuis saint Augustin au moins⁶. Comme les mots, les images sont des signes, mais ils possèdent la ressemblance des objets représentés. Le niveau de la ressemblance et la forme qu'elle prend peuvent être plus divers, mais il s'agit toujours de la reproduction des traits de l'objet jugés pertinents. Nous appelons « équiformité » cette ressemblance sélective et réglée. Les images sont donc des signes équiformes aux objets représentés.

⁴ Nous avons développé davantage cette analyse dans : « Le mutisme de l'image », dans Hubert LOCHER et Peter J. SCHNEEMANN (éd.), *Grammatik der Kunst. Sprachproblem und Regelwerk im « Bild-Diskurs »*. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, Zurich-Emsdetten-Berlin, 2008, p. 379-384.

⁵ En particulier, ou le GROUPE μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992.

⁶ Jean WIRTH, « La place de l'image dans le système des signes », dans *Cahiers Ferdinand de Saussure*, t. 50, 1997, p. 173-198 (l'éditeur n'ayant pas communiqué les épreuves aux auteurs, les quelques formules d'algèbre logique que contient l'article sont défigurées et inintelligibles).

Du point de vue logique, toute proposition peut se réduire à la forme « a est b » et à un quantificateur⁷. Elle s'analyse donc comme une consigne de substitution : « a est b » signifie que le symbole b est substituable au symbole a, alors qu'ils ne sont pas équiformes (exception faite du cas particulier de la tautologie « a est a »). La proposition « l'homme est un être animé » signifie qu'on peut substituer sans risque d'erreur « un être animé » à « l'homme » dans n'importe quelle proposition (mais pas l'inverse)⁸. Si l'image pouvait former des propositions, celles-ci seraient toutes tautologiques, puisque deux termes représentant le même objet seraient équiformes à cet objet et donc équiformes entre eux. Mais, pour qu'il y ait proposition, il faudrait encore qu'on dispose d'un équivalent de la copule « est » qui met les termes en relation. Or cette copule ne représente rien du tout et n'est équiforme qu'à elle-même : elle n'appartient pas aux moyens d'expression de l'image. Je peux peindre deux figures absolument semblables, mais je n'ai aucun moyen de dire à l'aide de l'image que les deux figures désignent ou ne désignent pas le même individu. Je peux faire le portrait d'un individu ou dessiner une chimère, mais je ne peux pas dire à l'aide de l'image si ce que je dessine existe ou pas.

La définition que nous avons donnée de l'image est restrictive et correspond largement à celle de l'icône que Charles Sanders Peirce distingue avec raison des images réellement produites⁹. L'image au sens large peut en effet disposer d'éléments non mimétiques qui affirment quelque chose. Il s'agit des légendes ou encore d'autres signes arbitraires, comme les auréoles qui peuvent impliquer la sainteté d'un personnage ou les mots et les chiffres qui, dans les cartes géographiques, nomment et mesurent. Mais le caractère propositionnel explicite ou implicite que l'image emprunte à d'autres codes relève de ces codes et ne concerne pas les propriétés spécifiques de l'image : il doit donc être exclu de notre propos.

De l'image à l'acte iconique

En tant que signe ou qu'ensemble de signes incapable de former une proposition, l'image ne possède aucune performativité. Ce n'est sans doute pas exactement ce que veut dire la Bible (Habacuc 2, 18) en prétendant que les idoles sont muettes : elle leur reproche plutôt d'être des objets inanimés. Le problème est mieux perçu dans les *Libri carolini*, écrits sous la direction de Charlemagne pour réfuter les conclusions du second concile de Nicée (787) : « Comment feraient les peintres pour représenter n'importe lequel des préceptes de la loi divine, par exemple : Écoute, Israël, le Seigneur ton Dieu est le seul Dieu (Deutéronome 6, 4), dans lesquels rien ne résonne qu'on ne puisse peindre ? »¹⁰. Ils remarquent ailleurs que l'image est impuissante à représenter la prophétie d'Isaïe : « Voici qu'une vierge concevra » (Isaïe 7, 14). Elle

⁷ C'est la réduction opérée par les logiciens scolastiques et formalisée au xx^e siècle par Stanislas Leśniewski.

⁸ Pour l'exemple aujourd'hui familier du chat sur le tapis, il faut paraphraser un peu : c'est « situé sur le tapis » qui est substituable à « chat ».

⁹ Charles S. PEIRCE, *Collected Papers*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1931-1960, en particulier p. 274 et suiv.

¹⁰ *Opus Caroli regis contra synodum (Libri carolini)*, éd. Ann FREEMAN, Hanovre, 1998 (Monumenta Germaniae Historica, Concilia, t. 2, suppl. 1), m, 23, p. 446.

peut bien montrer une femme avec un enfant dans les bras, mais elle ne peut dire que c'est la Vierge Marie plutôt que Sarah, Bethsabée, Élisabeth ou encore Vénus¹¹. Il faut pour cela une légende, mais une nouvelle difficulté surgit. Ira-t-on adorer ou maudire la même image selon qu'on l'intitule « Marie » ou « Vénus »¹² ?

Mais doit-on en rester à ce constat ? Charlemagne et ses théologiens ne croient pas aux pouvoirs de l'image parce qu'ils refusent ce qui le fonde dans l'argumentation du pape et des Byzantins, le *dictum* de saint Basile selon lequel « l'honneur rendu à l'image transite vers son modèle ». Ils remarquent que ceux qui le rabâchent sont incapables d'expliquer rationnellement comment cela se produit¹³. Ils auraient pu se satisfaire de l'observation empirique, chère aux Byzantins, que l'adoration de l'image impériale honore réellement l'empereur, mais ils considèrent le culte impérial comme une pratique païenne déplorable qui ne saurait légitimer quoi que ce soit. Or, quelques siècles plus tard, saint Thomas d'Aquin parvient à fonder le culte des images sur une base totalement rationnelle en s'appuyant, non pas sur les Pères de l'Église, mais sur Aristote. Son argumentation bien connue part du constat qu'on peut considérer l'image en tant que chose de pierre ou de bois, indépendamment de ce qu'elle représente. Mais, en tant qu'image, elle se rapporte à la chose représentée et le mouvement de l'âme qui se porte vers elle se porte vers cette chose. Aucun honneur n'est dû à l'image du Christ en tant que chose, mais, le mouvement de l'âme vers son image considérée en tant qu'image portant vers lui, le même honneur est dû au Christ et à son image considérée en tant qu'image, c'est-à-dire le culte de latrie¹⁴. On a plusieurs fois cherché à réfuter l'argument de Thomas, mais il semble imparable. De deux choses l'une : ou bien nous observons l'image dans sa matérialité, dans ses caractères stylistiques, etc., ou bien nous regardons ce qu'elle nous montre et nous réagissons à ce qu'elle représente. Cela vaut pour le culte des images, mais tout aussi bien pour la délectation que procure une image érotique ou pour l'horreur que provoquent les images de carnage. Et le pouvoir de l'image dont il est ici question oblige à reprendre sous un jour différent le problème de leur éventuelle performativité.

On pourrait nous objecter que la propriété des images sur laquelle nous attirons l'attention ne leur est pas spécifique : on peut éprouver les mêmes émotions en lisant un livre et la fétichisation des livres saints chez les Carolingiens, les juifs ou les protestants n'est pas sans analogie avec le culte des images. Il y a pourtant des raisons de la croire essentielle à la solution du problème traité. D'une part, on a toujours reconnu à l'image une capacité expressive supérieure à celle du langage, parce qu'elle est un signe mimétique et parce qu'elle délivre de manière immédiate une quantité d'information que la voix et l'écriture déroulent dans le temps. D'autre part et surtout, l'image se substitue à des personnes, le texte se contentant de les désigner.

¹¹ *Ibid.*, IV, 21, p. 540.

¹² *Ibid.*, IV, 16, p. 528 et suiv.

¹³ *Ibid.*, III, 16, p. 407.

¹⁴ THOMAS D'AQUIN, *Summa theologica*, 3^e pars, q. 25, a. 3. Nous avons plusieurs fois traité du problème, en dernier lieu dans *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Cerf, 2008, p. 49 et suiv. Voir aussi « Faut-il adorer les images ? », dans Cécile DUPEUX, Peter JEZLER et Jean WIRTH (éd.), *Iconoclisme. Vie et mort de l'image médiévale*, Paris, 2001, p. 28-37.

Il faut se demander si cette propriété n'est pas susceptible de lui conférer une force performative.

D'une certaine manière, l'image peut emprunter la parole ou des équivalents de la parole à son modèle. On pense bien sûr d'abord à l'audio-visuel, manière très simple de retransmettre des énoncés performatifs, mais ce média pose des problèmes que nous ne pouvons traiter ici : dans quelle mesure une photographie, numérique ou pas, est-elle une image¹⁵ ? Et peut-on considérer un enregistrement sonore comme partie intégrante d'une image ? De fait, on peut en rester aux images qui, contrairement aux photographies qui sont essentiellement des empreintes, ont une relation d'équiformité avec le modèle, c'est-à-dire une ressemblance fondée sur des traits pertinents, car il arrive fréquemment qu'elles produisent des énoncés. On pense aux banderoles qui font parler les figures dans l'art médiéval depuis les environs de l'an mil et aux bulles qui leur ont succédé dans la bande dessinée. Il s'agit certes d'emprunts à un code autre que celui de l'image, mais, en tout cas pour les banderoles médiévales, ce code est un objet et non un moyen de la représentation : contrairement aux légendes ajoutées aux images, il s'agit d'images des mots et non des mots eux-mêmes. Il n'y a d'ailleurs même pas besoin de mots pour que l'image s'exprime : des milliers de portraits du Christ et des saints font le geste performatif de bénédiction en direction du fidèle. On concédera qu'un esprit sain, aussi pieux soit-il, ne pense pas que les images lui parlent ou le bénissent, mais cela pose le problème plus général de la réification des actes de langage.

On parle d'énoncés performatifs en insistant sur « énoncés » pour bien mettre en valeur le rôle et l'autorité du locuteur. Il est bien évident que la performativité n'était pas aux yeux d'Austin une force magique inhérente à certains mots. S'il a parfois donné l'impression du contraire¹⁶, c'est sans doute parce qu'il cherchait des critères linguistiques de performativité dans la forme du discours plutôt que dans son contenu et dans les circonstances de l'énonciation. Or un esprit sain qui obéirait à un ordre donné oralement obéirait également à la transmission écrite ou audiovisuelle de cet ordre. Il ne penserait pas à le mépriser sous prétexte qu'il ne s'agit que d'encre sur du papier ou pour montrer qu'il ne confond pas son supérieur hiérarchique avec des taches colorées sur un écran. En termes thomistes, il considérerait l'image en tant qu'image et non en tant que chose. Il en va de même pour l'image du Christ qui bénit (sauf si l'on n'a que faire de sa bénédiction). Du point de vue des chrétiens, le Christ séjourne actuellement aux cieux et est bien obligé de passer par un truchement, celui du prêtre ou – pourquoi pas ? – celui d'une image, pour leur transmettre sa bénédiction. D'une manière ou d'une autre, la performativité se confond ici avec l'autorité que nous attribuons à l'émetteur réel ou imaginaire d'un énoncé. Cet énoncé peut prendre la forme de la parole, d'ondes sonores que nous ressentons comme immatérielles, ou se réifier sous la forme d'un objet solide. Si l'image ne possède pas de codes dans lesquels transcrire un énoncé, elle peut représenter l'énonciateur et même l'énoncé, à travers la médiation gestuelle par exemple. Il n'en reste pas moins qu'elle n'est qu'un

¹⁵ Cf. J. WIRTH, « La place de l'image », *op. cit.*

¹⁶ D'où les critiques de Pierre Bourdieu ; cf. Pierre BOURDIEU et John B. THOMPSON, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, 2001.

vecteur. L'énoncé préexiste à sa mise en image, qu'il s'agisse d'un texte ou d'un geste conventionnel, comme le geste de bénédiction que l'image reproduit.

Si la personne représentée peut agir sur nous à travers son image, l'inverse n'est pas moins vrai. Nous faisons des images pour honorer ou pour déshonorer des personnes, en les présentant en majesté ou dans des situations humiliantes, avec des traits idéalisés ou caricaturaux. Il s'agit bien d'un processus performatif, l'image montrant l'effet désiré et pouvant contribuer à le produire. Le cas des images infamantes est particulièrement significatif : présenter un adversaire pendu haut et court, c'est effectivement un moyen de le déshonorer et l'équivalent de la pendaison en effigie d'un condamné par contumace¹⁷. Mais on retrouve dans de tels cas le pouvoir d'évocation des images et toute leur impuissance à transmettre un contenu propositionnel. Tant que l'image ne s'adjoint pas l'aide de codes non mimétiques, comme les légendes ou les auréoles, et tant que la connaissance du contexte de sa production ou de son utilisation ne nous vient pas en aide, rien ne permet de s'assurer qu'une scène de supplice raconte le martyre d'un saint ou voue un criminel au châtement. Dans le cas précédemment analysé, où le personnage représenté s'exprime à travers son image, celle-ci n'est pas un ingrédient du message, mais seulement un moyen de l'enregistrer et de le transmettre. Lorsque l'image est utilisée pour honorer ou déshonorer quelqu'un, elle est bien un ingrédient de l'énoncé performatif et même l'ingrédient essentiel. Mais elle ne peut délivrer seule la totalité du message. On sait bien que les énoncés performatifs ont besoin d'un contexte pour avoir une efficacité, mais l'image a déjà besoin d'éléments contextuels pour constituer un énoncé, faute de posséder les moyens syntaxiques de construire une assertion.

Il n'y a pas de bien grandes différences de fonctionnement entre l'honneur ou le déshonneur produits par la confection de l'image et par le comportement envers elle, entre le fait de représenter un adversaire pendu et celui de pendre son effigie. L'image peut d'ailleurs jouer sur les deux niveaux. L'art roman représente souvent la Vierge et l'Enfant en frontalité dans l'adoration des mages. Dans ce cas, d'une part la présence des Mages s'agenouillant confirme la majesté prêtée aux protagonistes, d'autre part elle donne au fidèle l'exemple de ce qu'il doit faire, la frontalité de la Vierge et de l'Enfant lui rappelant qu'ils attendent aussi son hommage et ses cadeaux. Assez souvent, la manipulation de l'image entraîne en quelque sorte la création d'une nouvelle image, ainsi lorsqu'on met un portrait à l'envers pour signifier une *damnatio memoriae*, lorsqu'on décapite une statue ou qu'on transperce une effigie de cire avec des épingles pour envoûter quelqu'un. Beaucoup d'images de culte de la fin du Moyen Âge sont incomplètes sans la présence du fidèle, car elles bénissent alors dans le vide. Elles n'acquiescent la plénitude de leur sens que s'il s'ajoute à la scène, s'agenouille devant elles et leur adresse ses prières.

Qu'il s'agisse de produire, de manipuler ou de modifier une image, la performativité appartient donc à ce qu'on peut appeler l'acte iconique, par analogie avec l'acte de parole. Trois distinctions sont néanmoins nécessaires entre les deux domaines :

¹⁷ Gherardo ORTALLI, *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Rome, 1979.

- l'image à elle seule n'est pas un performatif complet ;
- en revanche, sa capacité de se substituer à une personne donne au processus performatif une force particulière ;
- mais cette force présuppose que l'image soit considérée en tant qu'image et non en tant que chose.

On peut donner un exemple récent et banal du dernier point. L'actuel président de la République française est régulièrement brocardé par des images plus ou moins abusives, dont une poupée d'envoûtement à son effigie vendue sur Internet. Il estime sa personnalité atteinte, car il demande à chaque fois réparation à la justice : il considère donc l'image en tant qu'image. Mais il pourrait aussi hausser les épaules et laisser faire en estimant que cela ne l'atteint pas : il considérerait alors l'image en tant que chose. À première vue, cette distinction s'applique également aux signes arbitraires dont la bifacialité permet de considérer isolément le signifiant et le signifié. On peut insulter avec des mots et un drapeau peut être brûlé comme une effigie. Mais ces signes arbitraires ne sont pas équiformes aux objets représentés. On peut brûler le drapeau américain, mais les effigies de l'Oncle Sam se prêtent à des mises à mort diversifiées et permettent des processus performatifs riches, variés et impressionnants. L'acte iconique n'est en soi pas plus performatif que celui qui est réalisé à l'aide de signes arbitraires, mais il le dépasse considérablement en expressivité, d'où le recours à des images là où des signes arbitraires ayant la même référence seraient plus faciles à produire. Les signes arbitraires se contentent de désigner, l'image donne une présence.

L'art de produire des dieux

Dans les pages qui précèdent, nous nous sommes écartés de deux manières des usages de la recherche sémiologique, d'une part en prenant en considération les réflexions d'hommes d'un passé lointain, comme les théologiens de Charlemagne et saint Thomas d'Aquin, d'autre part en introduisant des actes performatifs qu'on est en droit de considérer comme fictifs, ainsi la bénédiction donnée par un saint à travers son image ou l'usage de figurines pour envoûter. Il y a à cela des raisons. D'une part, l'histoire nous offre des exemples concrets du fonctionnement des signes et de leur analyse dans un contexte social donné, ce qui est à bien des égards plus éclairant que l'étude d'énoncés du genre : « Le chat est sur le tapis ». D'autre part, la réduction du champ d'étude à la « réalité », la mise à l'écart du fictif, suppose une grande naïveté sur l'usage que nous faisons des signes et risque de nous empêcher de faire quelques distinctions fondamentales.

L'histoire des conceptions de l'image dans le monde chrétien montre un changement d'attitude assez curieux qui n'a pas beaucoup attiré l'attention des spécialistes. À partir du IV^e siècle, le culte de l'image impériale est utilisé comme exemple pour faire comprendre comment le Fils est l'image du Père dans la Trinité. Citons saint Athanase :

« La divinité du Fils est aussi celle du Père et elle est identique dans le Fils. Qui aura compris cela se persuadera facilement que celui qui a vu le Fils a vu le Père (Jean 14, 9), car il a contemplant la divinité du Père dans le Fils. Cela sera encore plus facile à comprendre en prenant l'exemple de l'image impériale. Dans l'image se trouvent

en effet l'aspect et la forme (*eidōs kai morphē*) de l'empereur ; l'empereur possède l'aspect même qui est vu dans l'image. Il y a une si parfaite ressemblance dans l'image que celui qui verra l'image y regardera l'empereur et que, réciproquement, celui qui verra l'empereur le reconnaîtra comme celui qu'on contemple en image. Du fait qu'ils ne se distinguent par aucune dissemblance, si quelqu'un voulait voir l'empereur après avoir vu l'image, celle-ci pourrait lui dire à bon droit : L'empereur et moi, nous sommes un ; je suis en lui et lui en moi. Tout ce que tu vois en moi, tu l'observes identique en lui et ce que tu as vu en lui, tu le regardes en moi. De la sorte, celui qui se prosterne devant l'image se prosterne aussi devant l'empereur en elle, car l'image est son aspect et sa forme »¹⁸.

Dans ce texte comme chez saint Basile, contemporain d'Athanase, et comme chez les Byzantins à l'époque de Charlemagne, le transit de l'honneur adressé à l'image vers son modèle n'est pas un problème à résoudre, mais un fait à ce point établi qu'il peut servir à fonder une christologie. Comme l'empereur est adoré en son absence grâce à la multiplication de son image, le culte du Christ qui s'est rendu visible est aussi celui de son Père céleste dont il est l'image. À partir de la crise iconoclaste, les Byzantins se servent aussi du culte impérial pour justifier le culte de l'image peinte du Christ. Comme on l'a vu, les Carolingiens refusent l'argument et du même coup le culte des images religieuses. Mais, quelques siècles plus tard, saint Thomas justifie l'adoration de l'image du Christ avec une nouvelle argumentation, sans faire état d'un culte du souverain qu'ignore le Moyen Âge occidental. Il faut donc remarquer que le culte de l'image du Christ a toujours besoin de justification, alors que celui de l'image de l'empereur s'en passait. Ce n'est pas dû au caractère irréprésentable de sa nature divine, car la théologie byzantine de l'Incarnation, adoptée par les Latins au milieu du XII^e siècle, après la traduction du *Traité de la foi orthodoxe* de saint Jean Damascène, voulait que l'adoration de sa nature humaine totalement représentable s'adressât dans le même mouvement à sa nature divine qui en est inséparable¹⁹. Mais alors, pourquoi l'adoration de l'image du Christ, aussi banale au temps de saint Thomas que celle de l'empereur au temps des Romains, demandait-elle une justification au lieu d'aller de soi ?

Le culte de l'empereur était une obligation religieuse et politique et des chrétiens ont été livrés aux bêtes pour avoir voulu s'y soustraire. Or le culte de l'image du Christ, à plus forte raison de l'image des saints, n'a pas été toujours admis et n'est pas devenu obligatoire dans l'Occident latin. Non seulement les juifs n'étaient pas tenus de s'y soumettre, mais des chrétiens dont l'orthodoxie ne faisait aucun doute le regardaient avec méfiance et évitaient de le pratiquer, en particulier chez les cisterciens. Ce refus pouvait s'appuyer sur d'importantes autorités ecclésiastiques, à commencer par saint Augustin. Enfin, les prédécesseurs immédiats de saint Thomas préféraient parler du culte du Christ devant son image ou à l'aide de son image, plutôt que du culte de l'image du Christ. Or, contrairement à l'empereur, le Christ n'existe que par l'image comme personne douée d'une existence et d'un aspect physiques. En considérant qu'il y a identité dans l'esprit du fidèle entre le Christ et son image en tant qu'image,

¹⁸ SAINT ATHANASE, *Oratio III contra Arianos*, c. 5 (*Patrologie grecque*, vol. 26, col. 332).

¹⁹ J. WIRTH, *L'image à l'époque gothique*, op. cit., p. 49 et s.

Thomas donnait à l'image le pouvoir de façonner le Christ. Quelles qu'aient été ses intentions, cela n'allait pas de soi.

Le crucifix est l'image du Christ par excellence, mais, au lieu d'insister sur la majesté divine, il s'apparente fortement à une image infamante, comme les juifs le faisaient remarquer aux chrétiens : « il vous arrive de faire l'effigie de ce dieu qui pend misérablement, fixé par des clous au gibet de la croix – ce dont la seule vue fait horreur – et vous adorez cela »²⁰. L'ambiguïté d'une telle image renvoie à celle du sacrifice eucharistique, cette invocation du dieu qui le fait revenir sans cesse sur terre pour être consommé. Mais les images compensent ce qu'a d'abstrait la présentation du dieu sous la forme d'un petit disque de pain. On peut leur parler et les baiser, mais aussi les punir. En 1274, le concile de Lyon, auquel saint Thomas était en train de se rendre lorsqu'il est mort, interdit aux chanoines de cette ville de jeter à l'eau avec irrévérence les images ou statues de la croix, de la Vierge et d'autres saints, ou de les couvrir d'orties et d'épines²¹. Il est impossible de dire si le grand théologien aurait plaidé pour ou contre ces pratiques, mais il est un fait qu'une autorité dominicaine contemporaine, Jacques de Voragine, présente favorablement l'histoire d'un juif qui avait demandé à l'image de saint Nicolas de garder ses trésors en son absence et qui l'avait battue après que des voleurs l'aient dépouillé, forçant ainsi le saint à les lui faire restituer²². Or il a continué à travailler à la Légende dorée bien après le concile de Lyon et en aurait retiré ce récit s'il avait voulu obéir au concile.

On mesure à ces exemples la performativité de l'acte iconique dans le domaine religieux et on comprend les craintes qu'elle a pu susciter. L'image possède indéniablement le pouvoir de donner une présence physique aux dieux et de les livrer à toutes les manipulations. Qu'on reconnaisse ou non l'existence des personnages mis en image, il faut admettre que le Christ a plus besoin de l'image que l'empereur pour exister et se demander s'il serait beaucoup plus qu'une abstraction (y compris pour les juifs, les calvinistes et les agnostiques), sans tout ce que l'image a fait pour lui. Et le pouvoir de donner vie à l'imaginaire n'est pas un pouvoir imaginaire.

²⁰ Gilbert CRISPIN, *Disputatio Judaei cum christiano* (*Patrologie latine*, vol. 159, col. 1034).

²¹ Charles-Joseph HÉFÉLÉ, *Histoire des Conciles*, Paris, 1907-1938, t. 6, 1, p. 195 et s.

²² JACQUES DE VORAGINE, *Legenda aurea*, éd. Giovanni Paolo MAGGIONI, 2^e éd. Florence, 1998, vol. 1, p. 45 et s.

Les objets contre les symboles

Une sociologie chrétienne et médiévale du signe

Gil BARTHOLEYNS

Il y a dans la culture chrétienne, qui prend naissance en Méditerranée et se développe dans l'Europe médiévale, un phénomène qui n'a pas beaucoup attiré l'attention des historiens qui s'intéressent au symbolisme, à la représentation, à l'identité sociale ou à la culture matérielle. Il s'agit de la préférence pour un mode de signification où les signes possèdent eux-mêmes les qualités auxquelles ils renvoient : par exemple, l'objet simple pour la modestie. De manière corollaire, il s'agit d'une méfiance de principe à l'égard des signes conventionnels : par exemple, le crucifix pour la piété. On ne rencontre pas dans les pratiques et les discours une opposition terme à terme entre ce qu'on pourrait appeler le signe substantiel et le signe symbolique, mais plutôt une dialectique continue, un avantage moral du premier sur le second, des emplois sociaux légitimes et illégitimes différents. On verra assez vite, dans le développement, pourquoi on ne reprend pas les distinctions de la sémiologie moderne¹ ni n'épouse la pensée ancienne du signe. Sans doute se situe-t-on à un niveau de complexité général qui peut être décrit par des notions telles que l'arbitrarité ou l'analogie mais son épaisseur risque fort d'être perdue en faisant correspondre cette complexité à des catégories précises de signes ou à une typologie. De là la variété et la combinaison des termes employés. À charge ensuite, pour qui le souhaite, de trouver un réductionnisme fidèle. Par ailleurs, la théorie médiévale du signe, portée par l'œuvre d'Augustin, de

¹ Telle qu'elle est synthétisée et développée – surtout à partir de Charles S. PIERCE, *Collected Papers*, Cambridge Mass., 1931 et Charles MORRIS, *Writings on the General Theory of Signs*, La Haye, 1971 (1938) – par Umberto ECO, *Segno*, Milan, 1973 ; Id., *Trattato di semiotica generale*, Milan, 1975 ; Jean-Marie KLINKENBERG, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996, ou le GROUPE μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992.

même que la théorie chrétienne de l'image², font partie du « problème » plus que de la solution dans la mesure où elles croisent de façon congruente le raisonnement dominant sans pour autant le penser.

Cette tension entre deux façons de signifier ainsi que l'idéal sémiotique qui la sous-tend, on en rendra compte à partir de plusieurs débats sur l'institution vestimentaire de la société chrétienne et médiévale, et plus généralement à partir des attitudes négatives ou positives à l'égard des moyens d'exprimer les références qui assurent la cohésion culturelle et, à l'intérieur du groupe, le rapport entre des individus de « potentialité matérielle ou morale différentes ». Ce n'est peut-être pas un hasard. Le « dispositif de relation »³ que forment le vêtement et la parure est à l'interface de l'intention et du matériel, de l'image et de l'ordre social. Certains objets sont en effet des images, d'autres comportent des figures, et le vêtement a parfois été pensé comme une image. Toutefois, l'« image » ne semble pas être une catégorie pertinente, du moins immédiate ; elle est plutôt contenue dans la question ici centrale de la représentation au sens fort : d'une chose qui *vaut* pour une autre (plutôt qu'une chose qui *montre* une autre) en son absence. Ce n'est pas la présence qui fait la différence ici, c'est le passage du signe visible au signe agissant. C'est le rapport de la signification à la performativité qui est au cœur du partage éthique dont il va être question.

Ce n'est sans doute pas un hasard non plus si la valeur des signes sociaux n'a pas été envisagée par les historiens. D'une part, le paradigme sémiotique qui s'épanouit dans les années 1960, auquel Roland Barthes a apporté une contribution spéciale⁴, insiste sur le sens et la fonction, de même que le tournant des sciences sociales en histoire, auquel il se conjugue, insiste sur le code : le système symbolique des couleurs, des figures, des animaux. L'anthropologie historique est en cela une cryptologie des sociétés. D'autre part, prenant de la hauteur et définitivement de la distance avec l'étude des images religieuses comme message symbolique, telle que l'avait conçue Émile Mâle, l'historien s'est attaché à décrire la vision médiévale du monde sensible. Selon cette vision, tout objet, tout être – hormis Dieu qui n'est le signe de rien – est le signe de quelque chose d'immatériel et de spirituel, sens caché défiant l'entendement humain.

Caractéristique d'une historiographie qui valorise la signification est l'interprétation qui a généralement été faite de l'adage « l'habit ne fait pas le moine » : ne vous fiez pas aux apparences, elles sont trompeuses. On se situe d'emblée dans la dialectique du vrai et du faux, de l'illusion et de la vérité. En réalité, et c'est ce que nous allons voir, cette approche platonisante du signe social a existé au Moyen Âge mais elle est seconde par rapport à la critique de la performance des signes quant à

² Cf. en dernier lieu Olivier BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (I^{er}-XV^{es} siècles)*, Paris, Seuil, 2008, p. 25-53 ; Jean WIRTH, *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Cerf, 2008, p. 35-47.

³ André LEROI-GOURHAN, *Le Geste et la parole*, t. II : *La Mémoire et les rythmes*, Paris, 1964, p. 82 s. et 185-187.

⁴ Abondamment repris par les historiens, entre autres Roland BARTHES, « Histoire et sociologie du vêtement », dans *Annales ESC*, t. 12, 1957, 3, p. 430-441 ; Id., « Langage et vêtement (Flügel, Hansen, Kiener et Truman) », dans *Critique*, n° 142, 1959, p. 242-252.

leur nature, seconde par rapport à une interrogation inquiète sur le fait sémiotique lui-même.

Le refus commun de la représentation

Voilà qui risque de surprendre, mais pour cerner les limites de cette question déjà si large des liens entre éthique et signe, représentation et action, signification et performance dans le christianisme et au Moyen Âge, il faut commencer par élargir l'horizon. Donnons une suite de documents à cet effet. Dieu, dans ses jugements, ne fait pas « acception des personnes », écrit Paul au I^{er} siècle, c'est-à-dire que Dieu ne se préoccupe pas de la position de l'individu parmi les hommes (Épître aux Éphésiens vi, 9). « Supposons qu'il entre dans votre assemblée un homme bague d'or en habit resplendissant (*in veste candida*) et qu'il entre aussi un pauvre à l'allure crasseuse (*in sordido habitu*) », dit l'Épître de Jacques (ii, 1-5), « ne devenez-vous pas des juges aux raisonnements pervers ? » quand vous donnez une place d'honneur à celui qui est somptueusement vêtu tandis que vous dites à l'autre de rester debout ou de s'asseoir par terre. « Il y a un habile savoir-faire au service de l'injustice (...). Tel marche courbé sous le chagrin, mais au fond de lui ce n'est que ruse : (...) s'il n'est pas démasqué, il prend l'avantage sur toi », dit le Livre du Siracide (xix, 25-29) composé au II^e siècle av. J.-C., dont le leitmotiv est repris dans l'évangile de Matthieu vii, 15 : « Gardez-vous des faux prophètes qui viennent à vous sous des vêtements de brebis, mais au dedans sont des loups rapaces ». Le Deutéronome, dont la rédaction est située au VII^e siècle av. J.-C., demande d'« écouter le petit comme le grand » (i, 17), etc.

Devant le corpus hébraïque et néotestamentaire compte moins l'argument de la « tradition » que celui de la diversité des genres littéraires où cette idée apparaît, et surtout celui de son étendue historique et culturelle. Ainsi, c'est un conte d'origine arabe, daté du VI^e siècle, qui inspire à Lothaire de Segni, futur Innocent III, l'histoire du philosophe qui, habillé de manière misérable, se voit refuser l'entrée du palais, jusqu'au moment où il se présente à la porte en vêtements somptueux : le voyant baisser sa manche, son hôte princier lui demande ce qu'il fait et le philosophe lui répond qu'il rend hommage à ce qui donne l'honneur, puisque son vêtement a obtenu ce que sa vertu n'a pas pu, *quia quod virtus non potuit, vestis obtinuit*⁵. Le théologien et juriste Abû Sa'd al-Mutawallî (mort en 1086) relève qu'une des plus grandes joies de son existence est d'avoir pu s'intégrer à une *halqa*, un cercle d'études, grâce à son seul mérite, bien qu'il fût arrivé de loin dans des vêtements usés et étrangers de ceux des *ulémas*⁶. Dans des contextes fort différents, on trouve cette fois dans la pensée gréco-romaine une série de remarques concordantes. Épictète (mort vers 130 de notre ère) conseille de ne jamais fonder son avis sur des opinions et d'après les apparences extérieures (*ek ta ektos*). Il explique qu'on dit « voilà le philosophe » quand on voit

⁵ LOTHAIRE DE SEGNI, *De misera condicionis humane*, II, 39, éd. R. E. LEWIS, Athens-Londres, 1980, p. 196-199, ici p. 199. Je remercie Peter von Moos de m'avoir indiqué il y a quelques années cet *exemplum*.

⁶ Cf. la notice que lui consacre IBN HALLIKÂN (mort en 1282), *Wafayât al-a'yân wa anbâ' abnâ' az-zamân*, Beyrouth, Dâr Sâdir, s.d., vol. 3, p. 133, n° 365, trad. anglaise B. MACGUCKIN DE SLANE, *Ibn Khallikan's biographical dictionary*, Paris, 1843-1871, 4 vol., réimpr. Beyrouth, 1970, vol. 2, p. 90.

un homme barbu en manteau agir mal, mais qu'on ne dit pas « voilà le charpentier » quand on voit un charpentier qui manie mal son outil, on dit tout simplement que ce n'est pas un charpentier ; en sens inverse, dès qu'un homme prend le manteau, il dit « je suis philosophe », mais personne ayant acheté une cithare ne dira « je suis musicien »⁷. Enfin, Platon, pour en rester là des exemples, considère que les jugements sont mal rendus parce qu'on juge les mauvais quand ils sont revêtus de beaux corps, de noblesse, de richesse, et parce qu'ils sont aidés par des faux témoins qui attestent de leurs qualités devant des juges fidèles aux mêmes préceptes : une justice exacte, où les bons n'arriveraient pas au Tartare et les mauvais aux Îles fortunées, doit considérer au contraire les hommes dépouillés de toute pompe et de toute assistance⁸.

Tous ces textes s'accordent pour dire que les actes valent mieux que les ressemblances, les actions mieux que les signes, quels qu'il soient. Et tous ces textes considèrent d'un commun accord que l'action sociale des biens de représentation – du nom que l'on porte aux choses que l'on possède, qui sont comme des « images » – n'a pas droit de cité. Les signes ne peuvent agir à la place des hommes. Les écrits d'école de la haute antiquité, les sagesse gréco-romaines, le christianisme, grands courants auxquels on peut ajouter le bouddhisme, tous refusent la représentation qualitative des personnes. Cette attitude commune de refus suggère un « volume culturel » qui pourrait être étudié en tant que tel, opposant le système mondain (d'ordre représentationnel) à ses contre-cultures (d'ordre performatif)⁹. Mais les « actes » contre les « signes » n'est pas tout le problème : il y a aussi, au niveau des signes, les « objets » contre les « symboles »¹⁰. Et c'est là peut-être un trait marquant de la sensibilité chrétienne et médiévale. On peut résumer ces oppositions par les schéma suivant :

⁷ ÉPICTÈTE, *Entretiens*, livre IV, chap. 8 intitulé « À ceux qui sont pressés de prendre l'aspect extérieur du philosophe », surtout § 1-21 (trad. fr. de J. SOULHÉ et A. JAGU, Collection des Universités de France, série grecque 163, p. 67-70).

⁸ C'est Socrate qui parle. PLATON, *Gorgias*, 523 a-524 a, suivant l'édition en trad. fr. de A. CROISSET et L. BODIN, Paris, Les Belles lettres, 1984, p. 159-160.

⁹ Pour la culture chrétienne, je me permets de renvoyer à Gil BARTHOLEYNS, *Naissance d'une culture des apparences. Le vêtement en Occident, XIII^e-XIV^e siècle*, thèse de doctorat, Université libre de Bruxelles – École des hautes études en sciences sociales, 2008, vol. 2, « Le « choix » de l'austérité », p. 199-206 et *passim*, prochainement *Naissance d'une culture des apparences. Une histoire immatérielle du vêtement*. Dans une autre étude, j'envisage d'aborder directement ce problème suggéré de manière non globale par des auteurs aussi différents que Max Weber, Daniel Miller (*Materiality*, 2005), Jack Goody (voir n. 65) ou Michel Foucault (*Sécurité, territoire, population*, 2004), et que viennent étayer des études particulières comme celle d'André DROOGENS, « Symbols of Marginality in the Biographies of Religious and Secular Innovators. A Comparative Study of the Lives of Jesus, Waldes, Boeth, Kimbangu, Budha, Mohammed and Marx », dans *Numen*, t. 27, 1980, p. 105-121 ; ou celle de Joseph P. AMAR, « On Hermits, and Desert-Dwellers, and Mourners », dans V. L. WIMBUSH (éd.), *Ascetic Behavior in Greco-Roman Antiquity*, Mineapolis, 1990, p. 68-80.

¹⁰ « Symbole » et « symbolique » sont employés ici de façon descriptive et non pour qualifier le « signe » (*signum*) médiéval ou un type de signe chez les auteurs médiévaux, qui n'utilisent jamais le mot « symbole » dans un cadre sémiologique. Cf. la critique de l'emploi de ces termes par Irène ROSIER-CATACH, *La Parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil,

ACTE × (Objet × Symbole) SIGNE

En effet, au sein de l'opposition acte/signé, les auteurs insistent sur le mode de signification des signes : leur préférence va pour le mode de signification matérialisé ou non iconique, c'est-à-dire quand la signification est effectuée. Sans pouvoir dire s'il s'agit d'une spécificité du christianisme et du Moyen Âge de mettre l'accent sur cette partition intra-sémiotique, on peut du moins présenter son contenu spécifique et son développement.

Le matérialisme sémiotique

Lorsque les premiers penseurs chrétiens, définissant le mode de vie du converti, abordent la façon de s'habiller, il n'est jamais demandé de porter un signe de reconnaissance ou un vêtement particulier. La raison n'en est pas, comme on a pu le dire, la crainte de la persécution, mais la volonté d'exprimer si possible sa différence autrement que par des insignes ou des marques particulières¹¹. Pourquoi ? Parce qu'un symbole – un pendentif, un poisson au chaton d'une bague, un chrisme sur une étoffe – ne prouve rien, ne démontre rien. Bien que les Pères de l'Église croient fermement dans l'expression visuelle de la foi, ils ne fondent pas cette expression sur des signes empruntés mais sur la réalisation (esthétique) de la vertu. Le texte anonyme *À Diognète* du I^{er} siècle est le premier à nous transmettre ce principe directeur d'un système de signes chrétien, non pas du tout immatériel, sous prétexte que la figuration n'y est pas promue, mais au contraire matérialiste ou disons matérialisant : « les chrétiens (...) se conforment aux usages locaux pour les vêtements, la nourriture et la manière de vivre, tout en manifestant les lois extraordinaires et vraiment paradoxales de leur république spirituelle »¹². Dans *Le Manteau* (vers 209), Tertullien plaide pour le port du *pallium* contre la toge romaine, non pas parce qu'il est le vêtement traditionnel des philosophes, déjà symbole de sagesse, mais dans la mesure où ce vêtement répond aux critères de la religion (rudimentaire, pratique, sobre). La leçon du traité est la suivante : ce n'est pas parce qu'un signe est chrétien qu'il est porté, mais si un chrétien authentique le porte, c'est qu'il possède cette qualité¹³. Quand les vierges de Carthage, dans le but de signaler leur dignité au sein même de la communauté,

2004, p. 481-484 et notes 17-31, surtout 19, p. 712-715. Ainsi, Augustin n'est pas le « père de toute la symbolique médiévale » (Michel PASTOUREAU, « Le symbole médiéval », dans Jacques LE GOFF et Jean-Claude SCHMITT (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 1096 et Id., *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 11).

¹¹ Sur la question du tatouage chrétien et de la mortification ostentatoire, qui vise moins l'identification que l'instauration d'un rapport à Dieu, ainsi que pour la discussion des motifs (chrétiens ?) sur les textiles, cf. G. BARTHOLEYNS, *Naissance d'une culture, op. cit.*, vol. 1, p. 43-44 et vol. 2, p. 194-198 et *passim*.

¹² *À Diognète*, chap. v, 1 et 4 (éd. et trad. Henri-Irénée MARROU, Sources chrétiennes [sc], 33 bis, p. 62/63). Un propos souvent tenu, notamment par Augustin. L'acte même de la conversion, le baptême, est perçu par les Pères de l'Église comme *signum* distinctif intériorisé, qui ne circonscrit pas dans la chair mais par le retranchement des péchés de la chair.

¹³ TERTULLIEN, *De pallio* (*Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum* [CSEL] 76, p. 104-125 et *Le Manteau*, sc, 513, 2007).

rompent avec la coutume romaine et juive de porter le voile, la désapprobation de Tertullien porte sur le respect de la Vérité (suivant Paul, 1 Corinthiens xi, 3-15) au détriment d'un signalement fort¹⁴. Pour Jean Chrysostome, qui prêche dans la seconde moitié du iv^e siècle, « les véritables philosophes (...) le sont, non par l'habit, mais par le sentiment », la sagesse ne consiste pas « à porter un manteau, une longue barbe et une robe flottante », les paysans « ne s'attachent qu'à orner leur âme des préceptes de la vraie philosophie, et qu'à les réaliser par la pratique des vertus »¹⁵.

Le vêtement « chrétien » ne répond donc pas à la définition d'un vêtement spécifique, il découle de la *réalisation* de la vertu. Si bien que les chrétiens produisent volontiers leur mobilier et leurs vêtements, dans le cadre d'une économie domestique. Cette économie, sans doute beaucoup moins limitée que la rareté des témoignages textuels et archéologiques le laisse penser, est vivement encouragée. Elle permet l'autonomie de certaines communautés en textiles, en cuirs et en accessoires de toilette, du moins l'indépendance de certains chrétiens à l'égard du marché, à commencer par les solitaires chez qui la rupture avec la culture matérielle des *gentiles* est un principe. Ainsi Augustin (mort en 430) porte pendant son épiscopat la tunique que la vierge Sipida a faite pour son frère décédé, et les groupes de *virgines* confectionnent des vêtements de laine pour leurs frères en échange de nourriture¹⁶. La règle féminine composée par Césaire d'Arles entre 512 et 534 inscrit la fabrication interne au nombre des principes communautaires : tous les vêtements, obligatoirement de teinte neutre ou crème, et sans broderie, seront confectionnés au monastère¹⁷. Parfois masculine¹⁸, la production est assurée d'une certaine rusticité dans la mesure où les procédés de peignage, de teinture, de blanchissage nécessitent de faire appel aux compétences de professionnels, et les étoffes raffinées proviennent essentiellement des circuits d'échanges interrégionaux ou à longues distances¹⁹.

En somme, rien n'est mieux ni plus recommandé que la signification-performance. « Moi, c'est par les œuvres que je te montrerai ma foi », *Ego ostendam tibi ex operibus fidem meam* (Jacques II, 18). Le fidèle modèle commence dans l'objectivation littérale de son identité. La signalétique chrétienne des apparences de ce temps est une technologie, elle procède d'une artefactualisation.

¹⁴ ID., *De virginibus velandis* (vers 213), chap. I, 1 ; VIII, 1 ; XVI, 4 - XVII, 9 (sc, 424, p. 128, 181-185). ID., *De corona*, chap. IV (*Corpus christianorum, series latina* [= ecsl] 2, 1954, p. 1043-1044).

¹⁵ JEAN CHRYSOSTOME, *De statutis*, homélie 19, 1 (*Patrologia graeca* [PG], vol. 49, col. 189-190).

¹⁶ AUGUSTIN, *Lettre 263*, § 1 (*Patrologia latina* [PL], vol. 33) ; ID., *De moribus ecclesiae catholicae*, chap. XXXI, § 68, *Œuvres de saint Augustin*, t. 1, Paris, 1949 (Bibliothèque augustiniennne [BA]), p. 236.

¹⁷ CÉSAIRE D'ARLES, *Regula virginum*, § 44-45 (éd. et trad. Adalbert DE VOGÜÉ et Joël COURREAU, sc 345, p. 128-132).

¹⁸ *Apophtegmes des Pères*, chap. III, 52 (N 54 : moine tissant le lin) et 53 (N 58 : moine cousant) (éd. et trad. Jean-Claude GUY, sc 387, p. 178-180).

¹⁹ Jean-Michel CARRIÉ, « Vitalité de l'industrie textile à la fin de l'Antiquité : considérations économiques et technologiques », dans ID. (éd.), *Tissus et vêtements dans l'Antiquité tardive. Antiquité tardive*, t. 12, 2004, p. 24-25, 28-30 ; A. H. M. JONES, « The Cloth Industry under the Roman Empire », dans *Economic History Review*, t. 13, 1960, p. 183-192.

Le signe vient après la signification

Ce qu'on observe pour l'apparence du chrétien ordinaire se retrouve dans l'un des premiers textes qui cherchent à discipliner l'apparence quotidienne des clercs occidentaux, une lettre du pape Célestin I^{er} adressée aux « prêtres du Seigneur » des provinces de Vienne et de Narbonne en 428²⁰. « Nous devons nous distinguer des fidèles (*plebe*) ou des autres par la doctrine (*doctrina*) et non par l'habillement (*veste*), par la conduite (*conversazione*) et non par l'apparence (*habitu*), par la rectitude de notre esprit et non par la parure (*cultu*) », « vêtus d'un *manteau* et d'une ceinture (...) ils croient obéir à l'Écriture (...) selon la lettre ». Le pape vise d'anciens moines, dont certains étaient abbés. À ses yeux, ces derniers s'attachent davantage à des pratiques superstitieuses qu'à la pureté de la foi. Dans sa critique, Célestin I^{er} met en opposition, d'un côté, des signes formels qui renvoient à un mode de vie ou à une identité, de l'autre, des vertus et des modèles qui, agissant jusque dans l'apparence (*habitus*), désigneront le prêtre. Le pape fait la promotion d'un processus performatif au terme duquel la signalisation s'établit. L'Église tient le même discours quand elle régleme l'apparence des hommes de Dieu en général. Un des plus anciens témoignages législatifs à ce propos, le canon 12 du concile de Gangres vers 355 (Anatolie), déclare que « quiconque porte le *pallium* [le vêtement du philosophe] en croyant être justifié par ce fait même » sera anathème²¹. Un *vêtement qui distingue* et un *vêtement distinct* ne sont pas la même chose.

Seulement, nous savons que le vêtement du clergé devient peu à peu spécifique, reconnaissable entre tous, ayant ses accessoires propres, et cela vaut plus encore, très tôt, pour l'apparence du moine. Il ne faut certainement pas minimiser cet aspect. Dans les deux cas cependant, l'instauration non formelle et la signification incarnée sont toujours préférables en pratique et précèdent toujours dans les discours, l'identification par le port d'insignes et la symbolisation, transformation des objets en symboles. Il ne faut pas y voir un processus historique de rationalisation, où l'on passerait d'une institution par les faits à une institutionnalisation par les signes. Il faut plutôt y voir deux régimes coopérants, où le mode « référentiel » n'a pas de valeur en soi, où il est toujours suspect sans le mode « matérialiste » et, dans certains cas, même quand il est soutenu par lui. Les éléments évoqués par le pape Célestin (*manteau*, *ceinture*...) réalisent en effet pleinement l'exigence de signification par la preuve, mais le pape les perçoit comme des signes, il critique leur valeur de signe, leur statut de valant-pour. On pourrait peut-être faire un rapprochement avec le soupçon d'idolâtrie qui pèse sur ceux qui semblent vénérer les figures elles-mêmes plutôt que les modèles qu'elles représentent.

Les *Statuts de l'Église*²², rédigés vers 475, demandent aux ministres du culte de manifester leur état par le vêtement, aussi doivent-ils éviter l'élégance. Le vêtement du clerc doit rester en dessous du luxe et au-dessus de la négligence. Ces

²⁰ CÉLESTIN I^{er}, *Lettre Cuperemus quidem*, chap. I (PL 50, col. 429-436, ici col. 431 B).

²¹ *Concile de Gangres*, c. 12, éd. P.-P. JOUANNOU, *Discipline générale antique*, Grottaferrata, S. Nilo, 1962.

²² *Statuta Ecclesiae antiqua*, c. 26 : *Clericus professionem suam etiam habitu et incessu probet et ideo nec vestibibus nec calceamentis decorem quaerat* (CCSL 148, p. 171).

formulations synthétisent parfaitement l'ensemble de la réflexion ultérieure. Non seulement elles n'incitent pas à la formation d'un vêtement particulier, mais elles recommandent une traduction non symbolique du statut. Entre le v^e siècle et le début du ix^e, c'est le « principe » auquel répondent les traits du vêtement clérical quotidien selon l'institution conciliaire : faire rayonner à l'extérieur l'état intérieur ; cultiver le juste milieu et la discrétion parmi les hommes ; respecter la coutume des Pères puis des canons ; ne s'habiller ni comme un moine ni comme un laïc ; interdire au laïc le vêtement clérical ; se démarquer sans dissonner avec la coutume du pays. Les clercs ont été reconnaissables assez tôt, comme il est attesté, mais ce, moins en raison d'une tenue donnée qu'en raison de l'austérité qu'elle manifestait, à l'air grave de certains prêtres, à leur chevelure définie par la négative : ni longue comme les débauchés ou les Barbares, selon Jérôme, ni rasée comme certains prêtres païens. Les expressions « vêtement ecclésiastique » ou « vêtement de clerc » n'apparaissent pas en effet avant la fin du vi^e siècle²³.

Les attributs et les symboles propres à la cléricature sont fixés par la rencontre des usages romains et de la garde-robe du prêtre détaillée dans le Livre de l'Exode (chap. 28, 29 et 39). Ils sont nécessaires à la prise de fonction, amplement décrits, et leur signification est explicitée par les Pères de l'Église²⁴. Mais ils sont sacrés et réservés au service divin. En outre, le principal rituel d'ordination dans les premiers textes qui fixent la liturgie n'est pas la prise d'habit mais l'imposition des mains et la remise des objets du culte²⁵. Ce n'est qu'au synode de Mayence de 813²⁶ qu'est exigé pour la première fois, semble-t-il, que les prêtres portent en permanence, et non plus surtout lors de la célébration de la messe, les signes dus à leur état, comme l'étole. Le port public d'insignes est réaffirmé par le concile de Rome de 826 qui interdit aux prêtres de « paraître hors de leurs maisons sans la parure (*ornatu*) sacerdotale »²⁷. Mais il est à remarquer qu'il s'agit d'une exportation de signes établis initialement pour ordonner et hiérarchiser les membres du clergé entre eux²⁸, et que le but de l'obligation est

²³ GRÉGOIRE LE GRAND (590-604), *Epistola v ad plurimos metropolitans et episcopos* (PL 77, col. 909 C : *ecclesiasticum habitum*, 910 A) ; GRÉGOIRE DE TOURS (mort en 594), *Libri historiarum* x, livre v, chap. 1 (éd. Bruno KRUSCH et Wilhelm LEVISON, *Monumenta Germaniae Historica* [MGH], *Scriptores rerum Merovingicarum*, t. 1, 1, p. 207, lignes 11-12).

²⁴ GERMAIN (496-576), évêque de Paris, *Expositio brevis liturgiæ Gallicanæ. Epistola secunda de communi officio* (PL 72, col. 97 A-98 C) ; *Concile de Braga* (563), c. 9 (éd. K. J. VON HEFELE, *Histoire des conciles*, 2^e éd. Fribourg-en-Brisgau, vol. 3, p. 181) ; RABAN MAUR, *De clericorum institutione* (819), chap. XIV (PL 107, 306 B-309 C, ici 306 B).

²⁵ *Traditio apostolica* d'HIPPOLYTE DE ROME (iii^e siècle), chap. IV-XIII, 19 et *passim* (éd. et trad. Bernard BOTTE, sc 11, p. 46 et s.) ; *Constitutions apostoliques*, livre VIII, 19-22 (sc 336, p. 220-224) ; *Statuta Ecclesiae antiqua*, c. 90-102 (éd. Charles MUNIER, Paris, PUF, 1960, p. 181-185).

²⁶ *Concile de Mayence*, c. 45, *passim* (MGH, *Concilia aevi karolini*, t. 2, p. 271-272, *passim*).

²⁷ *Concile de Rome*, c. 12 (*ibid.*, p. 573).

²⁸ Par exemple, concile de Tolède (633), c. 28 et *passim* (éd. G. D. MANSI, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, vol. 10, col. 627 et *passim* ; éd. José VIVÈS et al., *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Barcelone-Madrid, 1963, p. 202-203). CHRODEGANG : « afin qu'à leur vue [*ut his visis*] [les habits de chaque ordre, *ordimum*] on sache l'intention de

entre autres d'empêcher que les prêtres mènent une vie de laïc quand cela les arrange, comme porter des armes ou se rendre à la taverne, ainsi que le défend l'*Admonitio generalis* (789) de Charlemagne²⁹. Ces signes issus du trousseau liturgique opèrent certes comme des signes d'identité mais ils valent par leur fonction.

La performance de l'objet-image

Très tôt l'esthétique ascétique connaît une normalisation formelle et une symbolisation du moindre accessoire. Mais si cette esthétique a quelque valeur symbolique et identitaire, c'est qu'elle possède, contient, exemplifie ce à quoi elle renvoie. Le symbolisme est pensé ici comme une performance, une action symbolique, la signification ne vaut jamais pour elle-même.

Le vêtement du sage n'est pas bon du seul fait qu'il répond au mode de vie chrétien, il est bon parce que ceux qui n'ont pas de charge religieuse ni de vocation particulière se rendent utiles en le portant : à la façon d'un discours, la tenue fera rougir le vice qui la rencontre³⁰. De l'Antiquité à la fin du Haut Moyen Âge, aussi formaliste que soit l'esthétique ascétique, la réflexion conserve toujours une base spirituelle. La littérature monastique décline en effet les principes de l'apparence sous forme de nécessités morales performatives : la pauvreté du vêtement travaille à l'abaissement volontaire ; le vêtement, identique pendant toute la vie, force à la continuité du sentiment intérieur ; exprimant une identité à part, le vêtement porte un témoignage ; par sa nature, il enseigne aux autres et écarte le mal en faisant fuir ceux qui mènent une vie contraire à celle qu'il suggère.

Assez vite, on constate le renversement entre avoir un vêtement qui correspond à une nature et avoir une nature qui correspond à son vêtement. Dès lors que les objets monastiques de la vie quotidienne réalisent concrètement les valeurs auxquelles le moine s'identifie, ils servent activement à la réalisation persévérante de la vie angélique. Tout en renvoyant à un modèle, ils deviennent en même temps le modèle sensible. À chaque objet est bientôt associée une signification particulière qui enseigne le moine. Évagre (346-399), le premier semble-t-il, explique « les réalités dont le vêtement est, comme en résumé, le signe (*symbolon*) ». Pour chaque élément, il s'agit d'un symbolisme performatif³¹. La cuculle, ayant la forme d'un capuchon qui couvre les épaules, protège la raison et conserve l'enfance. Le bâton, arbre de vie, aide celui qui s'appuie sur lui comme sur le Seigneur, etc. Signification et matérialité, signification et forme, signification et usage sont métaphoriquement unis.

celui qui les porte ou dans quelle profession il est au service de Dieu », *Regula canonicorum* (vers 755), chap. LIII, dans PL vol. 89, col. 1081 D-1082 B ; chap. LI dans l'éd. latine de Brigitte LANGFELD, *The Old English Version of The Enlarged Rule of Chrodegang*, Berne, Peter Lang, 2003, p. 276.

²⁹ *Admonitio generalis*, chap. XIV et LXX (MGH, *Capitularia regum Francorum*, n° 22, p. 55, lignes 13-14, p. 59, lignes 29-31).

³⁰ TERTULLIEN, *De pallio*, op. cit.

³¹ ÉVAGRE LE PONTIQUE, *Practicos*, prologue, § 1-8 (sc 171, p. 483-492). Antoine Guillaumont et Claire Guillaumont traduisent par « symbole », mais le terme grec désigne bien un signe (de reconnaissance). Je remercie Aude Busine pour cette discussion.

Son apparence doit aider le moine à résoudre l'opposition en lui de la chair et de l'esprit³². Elle est au service de l'accomplissement de la profession, elle est une signalétique sociale en second lieu. Dans les *Instructions* de Dorothee de Gaza vers la moitié du VI^e siècle, le vêtement n'est pas non plus « à l'image » du moine, c'est le moine qui vit à l'image de son vêtement. Et cela même quand il s'agit de la « marque de pourpre » sur le manteau : en même temps qu'elle montre que le moine est un soldat du Christ (en référence à l'insigne royal et militaire), elle incite le moine à endurer toutes les souffrances (en mémoire de la Passion)³³. L'abbé reprend une sentence des Pères du Désert : « Vivons donc conformément à notre habit (*schéma*) (...) pour ne pas porter un habit qui nous soit étranger » ; la sentence dit exactement : « Le capuchon est le signe de l'innocence, le scapulaire de la croix et la ceinture de la virilité ; vivons donc selon notre habit (*schéma*) »³⁴. Les auteurs insistent, comme toujours, sur l'unité entre l'identité du moine et son apparence, mais à la différence du discours destiné au fidèle ou au clerc, le vêtement est placé ici en « pole position » dans la relation de conformité : c'est lui qui fait agir le moine. Son efficacité est soutenue par une amplification symbolique mais elle est conditionnée par la présence des objets sur le corps du moine. Le vêtement-image-du-moine devait être comme le monastère de Inden/Kornelimünster (en Allemagne) selon Benoît d'Aniane, « une peinture vivante de la Règle », afin de former les moines de chaque abbaye³⁵. La performance monastique est en ce sens non pas d'être moine mais d'accomplir le programme que la culture matérielle qu'il se donne laissent voir, sentir et méditer.

Il n'y a pas loin de la performance du sujet, qui matérialise le vêtement « chrétien », à la performance « chrétienne » de l'objet-image. Pour l'occasion on inverse la formule de l'image-objet (qui rappelle que l'image médiévale est toujours un objet ou une image attachée à un objet)³⁶ pour insister sur le fait que dans le monde chrétien et médiéval la signification sociale idéale est incarnée voire objectivée : elle a à voir avec les propriétés matérielles du signe. Le vêtement imaginé par la morale chrétienne, que représente à sa manière l'habit monastique primitif ou irréprochable, fait plus que ressembler à la simplicité ; la simplicité « vient à la pensée » parce qu'elle est en même temps présente.

³² JEAN CASSIEN, *Institutions cénobitiques* (vers 420), détaillant également l'action des objets par le symbole, livre 1, chap. 1-2 et 3-11 (éd. et trad. Jean-Claude GUY, sc 109, p. 36-42, 42-54).

³³ DOROTHÉE DE GAZA, *Instructions*, livre I, § 15 (éd. et trad. Lucien REGNAULT et Jacques DE PREVILLE, sc 92, p. 168-173).

³⁴ *Ibid.*, § 19 (p. 174). *Apophtegmes des pères*, chap. x, 192 (éd. et trad. Jean-Claude GUY, sc 474, p. 134, trad. p. 135).

³⁵ *Synodi prima Aquisgranensis decreta authentica* (816), chap. xx (*Corpus consuetudinum monasticarum* [CCM], t. 1, p. 462). *Synodi secundae Aquisgranensis decreta authentica* (817), chap. xxiii (*ibid.*, p. 478). *Regula sancti Benedicti abbatis Anianensis sive collectio capitularis*, éd. Josef SEMMLER, CCM 1, p. 530. ARDON, *Vita Benedicti*, chap. 36 et 38 (MGH, *Scriptores, Scriptores in f.*, t. 15/1, p. 215-216).

³⁶ Jérôme BASCHET, « L'image-objet » (1998), remanié dans *L'Iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 33-39.

Selon les auteurs monastiques, et selon la sémiologie augustinienne, ce vêtement est bien un signe : il a été institué pour signifier autre chose que lui-même, à savoir le genre de vie du moine. Mais encore, il ressemble à la réalité qu'il symbolise, et il est la cause de ce qu'il signifie. Or, selon les théologiens médiévaux importants que sont à ce sujet Pierre Lombard et Hugues de Saint-Victor (mort en 1140), ce sont trois des quatre conditions pour qu'un signe soit un sacrement, un signe institué pour faire ce qu'il signifie (*id efficit quod figurat*). La dernière condition, également remplie, est que le signe soit « sacré », en un sens assez lâche, toutefois, tel que les signes vétérotestamentaires qui préfigurent le Christ, ou comme tout opérateur matériel servant aux rituels³⁷. Et de fait, depuis le premier monachisme africain et oriental, la « prise d'habit » est assimilée à un sacrement, établi par les Pères de l'Église comme second baptême³⁸. C'est le moment où le Christ crucifié commence à vivre dans l'impétrant. L'habit est « symbolisé » par des analogies formelles avec la croix et les ailes des anges, mais il reprend aussi le mystère de la Croix³⁹ et devient progressivement un objet de dévotion⁴⁰ doué d'une vertu rédemptrice dont les promoteurs les plus assidus seront les ordres mendiants, particulièrement les franciscains. Théologiquement validée par Pierre Damien (1007-1072), justifiée par Anselme de Cantorbéry, la conversion d'un laïc ou d'un prêtre à l'article de la mort par la prise de l'habit devient courante à partir du milieu du x^e siècle. « Signe » sacramentaire, *signum efficax*, l'habit sanctifie : il effectue, transmet ce qu'il signifie.

³⁷ HUGUES DE SAINT-VICTOR, *De sacramentis*, livre I, partie 9, chap. 2 (PL 176, col. 317 B-319 A) qui, partant d'AUGUSTIN, *De civitate Dei*, livre X, chap. 5 (BA 37), en donne la définition médiévale. Voir aussi la *Summa sententiarum*, IV, chap. 1 (PL 176, col. 117 A-120 A), Pierre Lombard (mort vers 1160), *Sententiae in IV libris distinctae*, livre I, distinction 1, § 1 (PL 192, col. 521), livre IV, distinction 1, § 1-4 (PL 192, col. 839-840). Cf. JOHAN CHYDENTIUS, « The Theory of Medieval Symbolism » (1960), trad. fr. « La théorie du symbolisme médiéval », dans *Poétique*, t. 33, 1975, ici p. 322-341. Voir aussi Irène ROSIER-CATACH, « Les sacrements comme signes qui font ce qu'ils signifient : signe efficace vs. efficacité symbolique », dans *Versus*, t. 102, 2006, p. 163-184.

³⁸ PHILIPP OPPENHEIM, *Symbolik und religiöse Wertung des Mönchskleides im christlichen Altertum vornehmlich nach Zeugnissen christlicher Schriftsteller der Ostkirche*, Münster, 1932, p. 1-27 ; ODO CASEL, « Die Mönchsweihe », dans *Jahrbuch für Liturgiewissenschaft*, t. 5, 1925, p. 6-7 ; ANTE CRNCEVIV, *Induere christum. Rito e linguaggio simbolico-teologico della vestizione battesimale*, Rome, 2000, p. 136-142 ; BURKHARD NEUNHEUSER, 2^e éd. « Monastic Profession as Second Baptism and Present Day Theological Perspectives », dans *Liturgy*, t. 18, 1984, p. 3-12 ; ELIGIUS DEKKERS, « Profession – Second Baptême. Qu'a voulu dire Jérôme ? », dans *Historisches Jahrbuch*, t. 78, 1958, p. 91-97.

³⁹ HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma animae*, livre I, chap. 237 (PL 172, col. 614 D-615 A) présente le meilleur témoignage de ce symbolisme formel.

⁴⁰ GILLES CONSTABLE, « The Ceremonies and Symbolism of Entering Religious Life and Taking the Monastic Habit, from the Fourth to the Twelfth Century », dans *Segni e riti nella chiesa altomedievale occidentale*, Spolète, 1987, vol. 2, p. 814 *passim*. Pour le Haut Moyen Âge, ensuite L. SAGGI, « L'ambiente della « bolla sabatina ». Abito religioso e salvezza eterna in scritti medievali », dans *Carmelus*, t. 14, 1967, p. 63-89.

Le risque du symbolique

Au cœur de cette objectivation du « symbole » qui culmine dans la sainteté et le miracle demeure cependant ce qu'on pourrait appeler le risque du symbolique. Depuis l'époque de Théodore qui rappelle que ses frères n'ont pas le vêtement mais seulement le feu de Pacôme en plus des autres hommes⁴¹, depuis Basile qui place les caractéristiques morales et donc matérielles du vêtement devant son souhait d'une tenue uniforme, qui symboliserait à lui seul la profession⁴², ou depuis Augustin qui (selon une position similaire à celle du pape Célestin I^{er}, en lien possible ici encore avec le procès contre les idolâtres) remonte le moral d'une communauté dont la réputation est mise à mal par les faux religieux qui circulent sous l'*habitus monachorum* en se vantant de leurs franges et de leurs talismans⁴³, ce risque du symbolique traverse la doctrine spirituelle et le droit de l'Église jusqu'au XII^e siècle, moment qui nous en donne les exemples les plus contrastés.

L'exemple le plus fameux de ce refus de la signification autonome est la réponse du pape Innocent III à la question de l'abbé Joachim de Flore. Le 11 janvier 1199, le pape écrit : « À ta question [de savoir s'il faut contraindre une personne à la vie monastique si elle recouvre la santé après s'être convertie *in extremis*] nous répondrons que ce n'est pas l'habit qui fait le moine mais la profession régulière, *habitus non facit monachum, sed professio regularis* »⁴⁴. Le changement d'état ne vient pas du « vêtement sacré » lui-même, il dépend de l'attitude de celui qui le porte et effectue en personne ce que le vêtement signifie. Le *Grand Exorde* cistercien (début du XIII^e siècle) donne la même leçon⁴⁵ : on aurait tort de se croire en sécurité une fois qu'on a reçu l'habit car seule la foi peut assurer le salut, et l'habit a beau être monastique, s'il est fait de draps fins de Flandre, il sera maudit et brûlera le moine qui en hérite. « La collation de l'habit (*habitus*) est très utile au pénitent, pourvu qu'il y ait un vrai changement dans la volonté ». Plusieurs récits exemplaires mettent ainsi en scène cette tension entre l'objet, qui peut être emblématique, et la vertu, que l'objet peut manifester matériellement⁴⁶.

⁴¹ Louis-Théophile LEFORT, *Les Vies coptes de saint Pachôme et ses premiers successeurs*, Louvain, 1943, p. 212, lignes 16-24.

⁴² BASILE DE CÉSARÉE, *Règle*, question XI (CSEL 86, p. 51-58).

⁴³ AUGUSTIN, *De opere monachorum*, chap. XXVIII, § 36 (BA 3, p. 412, trad. p. 413).

⁴⁴ *Decretale Porrectum*, éd. Othmar HAGENEDER et al., *Die Register Innocenz'III*, t. 1 *Pontifikats jahr, 1198/99*, Graz-Cologne, 1964, p. 757, n° 525 ; repris dans *Décrétales*, livre III, titre 31, chap. 13 (*Corpus juris canonici*, éd. 1881, réimpr. Graz, 1959, vol. 2, col. 573). Cas similaire, même solution dans la décrétale *Sicut nobis* : livre III, titre 31, chap. 17 (*ibid.*, col. 575).

⁴⁵ *Le Grand Exorde*, partie II, chap. 22 (éd. Bruno GRIESSER, *Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis* [CCCM] 138, p. 102, trad. p. 90) et partie IV, chap. 26 (*ibid.*, p. 278, trad. p. 256-257).

⁴⁶ Citation de THOMAS DE CANTIMPRÉ, *Bonum universale de apibus* (entre 1256 et 1263), éd. fr. partielle à partir de l'éd. de Douai 1627 par Henri PLATELLE, *Les Exemples du « Livre des abeilles »*, Turnhout, 1997, p. 220-221. CÉSAIRE DE HEISTERBACH (vers 1180-vers 1250), *Dialogus miraculorum*, cf. *distinctio I*, chap. 25 (éd. J. STRANGE, Cologne-Bonn-Bruxelles, 1851-1857, t. 1, p. 30-31) ; *distinctio I*, chap. 27 (*ibid.*, t. 1, p. 32 et suiv.) ; *distinctio XII*, chap. 2 (*ibid.*, t. 2,

La formule du droit canon « ce n'est pas l'habit qui fait le moine mais la profession » ne dit pas en effet : méfiez-vous des apparences, elle déclare que les apparences ne suffisent pas à faire la personne. Les objets et les insignes ne doivent pas être confondus avec les valeurs qu'ils représentent, ils ne peuvent parler à la place de leur porteur, agir pour lui à la manière d'un programme. Autrement dit, cette phrase proverbiale ne suggère pas en premier lieu que les signes sont susceptibles de tromper mais qu'en principe ils ne sont rien si la personne n'adopte pas les qualités qu'ils connotent. On retrouve là une des tendances les plus profondes et fréquentes de la pensée sociologique du Moyen Âge et au-delà (de l'humanisme érasmien à la pédagogie rousseauiste), dépositaire d'une tradition antique que le christianisme grec et latin a initialement conjugué à sa doctrine de la Vérité : il ne faut pas être en contradiction avec ce qu'on est réellement, il faut faire coïncider ce qui paraît et ce qui est, ne pas laisser double ce qui doit être unique⁴⁷. Ce paradigme de l'identité trouve des parallèles dans la législation sur la fabrication et la vente des objets après la fin du XII^e siècle⁴⁸, dans la réflexion médiévale sur le mensonge (de parole), dans la « théorie de l'acceptabilité des énoncés » défendue par certains grammairiens du XIII^e siècle⁴⁹. C'est dans le cadre de ce paradigme de la transparence que se déploie la critique de l'hypocrisie sociale et de la simulation. On regarde cependant ici au niveau de l'action sociale des signes et de la perception de cette action, où la signification particulière importe en effet moins que la performance et la nature des signes.

Pratique et critique des « images » sociales

Sur le plan de la performance, Jean de Meun, dans le long passage qu'il consacre au personnage allégorique de Faux semblant dans le *Roman de la Rose* (après 1278), apporte des éléments qui dépassent de beaucoup la dénonciation des imposteurs et des profiteurs. Le fond du problème est lié pour lui à « ce raisonnement dont la conclusion est honteuse : il porte une robe de religion, donc il est religieux », alors qu'il est manifeste que *li abiz ne fait pas le moine*. Seulement, personne n'arrive à faire entendre la vérité, ni par l'apparence, ni par l'explication logique (v. 11056 à 11068). Nous jugeons sur les apparences et donnons crédit aux signes et aux objets qui « montrent » ou qui « disent » qu'un tel est prince ou qu'un tel est paysan. Le jugement *a priori* n'est pas seul en cause, pour Jean de Meun nous nous trompons de causalité. En bref, il refuse la performativité des signes de l'identité sociale, en

p. 316-317) – TUBACH n° 4857 ; ANDRÉ DE FLEURY, *Vie de Gauzlin* (vers 1040), éd. Robert-Henri BAUTIER et Gillette TYL-LABORY, Paris, Éd. du CNRS, 1969, p. 66-67.

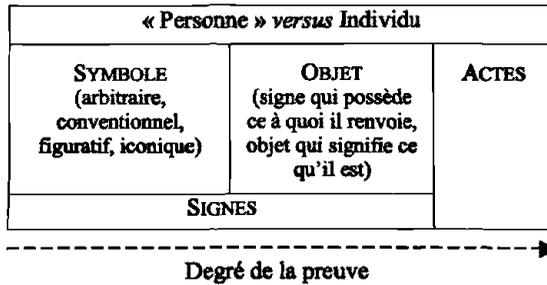
⁴⁷ Cf. G. BARTHOLEYNS, *Naissance d'une culture*, op. cit., vol. 1 et 2. À titre indicatif, aux deux extrémités chronologiques, CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Le Pédagogue* (vers 200), livre II, 2^e part. du chap. 10, § 155, 5 (éd. C. MONDÉSERT, SC 108, p. 218) ; THOMAS D'AQUIN, *Summa theologiae* (achevée en 1273), II-2, question 168, art. 1, solutions (éd. Paris, Desclée, 1970, p. 306-307, trad. fr. éd. Paris, Cerf, 1999, p. 950).

⁴⁸ G. BARTHOLEYNS, *Naissance d'une culture*, op. cit., vol. 2, « L'économie de la fraude », p. 217-229, ainsi que sur le mensonge.

⁴⁹ Irène ROSIER-CATACH, « Signification et efficacité : sur les prolongements médiévaux de la théorie augustinienne du signe », dans *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 91, 2007, p. 53-54.

expliquant que « la robe n'enlève et n'ajoute rien » (v. 11091-11126). Ce faisant, il pointe un double fait : la possibilité de la non-correspondance entre ce qu'il appellerait l'habit et le cœur ; et l'exploitation, de plus en plus perverse aux yeux du clerc, de cette possibilité. On ne peut sans doute rien contre le fait sémiotique, estime Jean de Meun, mais on peut éviter son exploitation. L'attitude à adopter est donc pour Jean de Meun de faire abstraction de l'appareil mondain, la solution consiste à ne pas compter avec l'institution sociale, donc de s'attacher aux seuls actes (v. 11791-11794).

Il y a, comme dans la réponse d'Innocent III à l'abbé Joachim de Flore, une montée en généralité de la tension sémiotique vers la tension acte-signe plus générale, décrite au début de cette étude : la césure entre signe figuré et signe matériel devient la césure entre, d'une part, tous les signes institués et, d'autre part, le domaine de l'action, voire du non-signe.



La personne sociale ne compte pas. Thomas d'Aquin consacre une Question à l'*acceptio personarum* dans la *Somme théologique*⁵⁰. « Par le terme de *persona* il faut entendre toute qualité du sujet qui ne constitue pas un motif à l'égard d'un don précis dont elle rendrait digne ». En latin classique, *persona* désigne le rôle, étymologiquement « ce qui est donné à voir » ; la Vulgate ne lui donne qu'un sens juridique⁵¹. Thomas d'Aquin fait en quelque sorte la synthèse en donnant à ce mot le sens de « personne sociale » en termes de parenté, d'héritage, de fonction, par conséquent en termes de capital social et économique, de prestige extérieur. Or, explique Thomas d'Aquin, le motif de l'honneur est une excellence possédée par « celui qui est objet de vénération »⁵². Créditer quelqu'un parce qu'il est « un tel, Pierre ou Martin » est donc un péché. Il faut toujours rechercher la nature authentique, accorder l'avantage selon le mérite, s'attacher aux seules preuves indubitables de la qualité que sont les accomplissements. Thomas d'Aquin considère en outre que les personnes (qui représentent quelque chose) sont plus importantes que les choses (qui représentent les personnes), dans la mesure où ces dernières sont ordonnées à celles-là. Sans mettre en cause le fondement socio-économique de la société d'ordre

⁵⁰ THOMAS D'AQUIN, *Summa theologiae* (achevée en 1273), II-2, question 63, art. 1 (éd. A.-M. ROGUET, Paris, Cerf, 1999, p. 418-419).

⁵¹ Cf. B. FISCHER, *Novae Concordantiae Bibliorum Sacrorum juxta Vulgatam versionem critice editam*, Stuttgart, Formmann-Holzboogs, 1977, t. 4.

⁵² THOMAS D'AQUIN, *Summa theologiae*, III, question 25, art. 1, réponse (éd. Paris, Cerf, t. 4, 1986, p. 195-196).

dans laquelle il vit, le théologien refuse toutefois que les signes soient la cause « naturelle » du statut et que le statut soit l'effet naturel des signes. Le problème de fond est la dissociation de valeur entre le signe et son porteur (le fait que les signes et spécialement les signes visuels puissent tromper est une conséquence⁵³). La réserve à l'égard des signes sera ainsi d'autant plus grande qu'ils signifient en eux-mêmes des identités, qu'ils performant à eux seuls le résultat social. Dans les récits, le diable imite par pure convention : il reproduit des professions, des attitudes, des statuts bien établis, il s'applique à lui-même des « personnes », et il en change facilement parce que le monde social est doublé par un monde de représentations. Le diable est celui qui donne à voir sans posséder en propre ce qu'il montre : il produit des images, il est le maître du symbole⁵⁴. À l'inverse, l'*imitatio* du Christ est conçue comme un processus, une réalisation continue.

Res et signa, naturalia et data

Sur le plan de la nature des signes, la théorie médiévale ne fait pas écho au partage que l'on décrit depuis le début et qui appartient à l'ordre de la pratique. Mais les distinctions théoriques que font les auteurs, sur la base de la réflexion augustinienne, mettent également en défaut les hommes qui accordent aux signes une vertu propre, ceux qui fondent la valeur personnelle sur des significations instituées, quelle que soit la nature des signes (selon le schéma ci-dessus).

Les auteurs médiévaux s'interrogent généralement sur le signe en discutant ou en prolongeant la théorie augustinienne. Dans *Sur la doctrine chrétienne*, où tout s'emboîte, Augustin distingue d'abord les « choses » (*res*), qui sont les vérités dogmatiques contenues dans les Écritures mais aussi les choses en elles-mêmes, et les « signes » (*signa*), qui sont les choses qui font connaître autre chose qu'elles-mêmes⁵⁵ ; les signes peuvent donc être des objets, les objets peuvent être des signes à part entière. Parmi les arts (*artes*) qu'il faut connaître, il y a les institutions humaines,

⁵³ Même si Peter von Moos interprète les adages « l'habit ne fait pas le moine », « *vestis virum facit* » ou « *Kleider machen Leute* » (cf. Samuel SINGER (dir.), *Thesaurus proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, Berlin-New York, vol. 7, 1998, p. 65) comme le fait qu'« il ne faut pas se fier aux apparences » (Peter von Moos, « Le vêtement identificateur. L'habit fait-il ou ne fait-il pas le moine ? », dans *Le Corps et sa parure. Micrologus*, 15, 2007, p. 41 et « Das mittelalterliche Kleid als Identitätssymbol und Identifikationsmittel », dans Id. (éd.), *Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft*, Cologne-Weimar-Vienne, 2004, p. 123-127), il met bien en évidence la tension entre « condition » (*persona*) et « vertu » (qualité), cf. « Abelard, Heloise und ihr Paraklet », dans Gerd MELVILLE et Markus SCHÜRER (éd.), *Das Eigene und das Ganze. Zum Individuellen im mittelalterlichen Religiosentum*, Münster, 2002, p. 588-605.

⁵⁴ Cf. CÉSAIRE DE HEISTERBACH, *Dialogus miraculorum*, v, 50 (éd. *op. cit.*, vol. 1, p. 334) ; ÉTIENNE DE BOURBON, l'*exemplum* n° 229, Albert LECOY DE LA MARCHE, *Anecdotes historiques*, Paris, 1877, p. 197. Le diable est mille *artifex*, « mille fois habile » traduit Jacques BERLIOZ (éd.), *Tractatus de diversis materiis predicabilibus*, OCCM 124, p. 104/420. JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, v. 11191-11224, éd. citée : « je sais fort bien changer de vêtements, trop sai bien mes habiz changiez (...) une fois je suis chevalier, une autre moine (...) une fois châtelain et l'autre forestier (...) je fais tous les métiers (...) et je connais par cœur tous les langages ».

⁵⁵ AUGUSTIN, *De doctrina christiana* (achevée en 427), livre 1, 2, 2 (BA 11/2 p. 78-79).

qui sont de deux sortes. Les superstitieuses, comme le culte des idoles, sont établies avec les démons, les autres le sont entre les hommes. Les institutions humaines sont soit superflues, comme le théâtre et les images, soit « avantageuses et nécessaires ». Ces institutions nécessaires sont :

toutes les différences qu'ils [les hommes] ont eu l'idée de marquer dans le vêtement et la parure du corps [*in habitu et cultu corporis*], pour distinguer les sexes et les dignités [*sexus vel honores discernendos*] ; les innombrables catégories de signes [*genera significationum*] sans lesquels la société [*societas humana*] ne peut pas du tout, ou moins commodément, s'administrer ⁵⁶.

Il y a dans ce passage une promotion forte de la traduction de l'ordre social hiérarchique grâce aux signes. Mais le mode de signification propre à toutes les institutions humaines est pensé comme conventionnel : les hommes ne se sont pas mis d'accord à propos des significations parce qu'elles avaient déjà une « valeur signifiante », elles ont une valeur signifiante parce qu'ils en ont convenu. En effet, dit Augustin, si le sens des signes sociaux dépendait de la nature (*natura*) et non de l'institution (*institutio*) et de l'assentiment collectif (*consensione*), il ne faudrait pas l'apprendre et il ne varierait pas selon les « divers peuples » et « au gré de leurs chefs » ⁵⁷. Ainsi n'y a-t-il pas de ce point de vue de différence entre une image telle que la croix sur le manteau, l'écu ou la botte de paille indiquant la taverne, et un signe substantiel tel que le manteau de pauvreté volontairement rapiécé, ou l'or et l'étoffe luxueuse de l'aristocratie. Dans le schéma augustinien ce sont tous des signes *data* (à traduire par « donnés » ou par « intentionnels » ⁵⁸ et non par « conventionnels »), par opposition aux signes *naturalia* qui, « sans aucune intention ni désir de signifier, font à partir d'eux-mêmes connaître quelque chose d'autre en plus d'eux-mêmes, comme la fumée signifiant le feu » ⁵⁹. Les signes produits par les hommes ont une fonction d'association (*associatio*) et de reconnaissance. Pour l'évêque de Paris Guillaume d'Auvergne (mort en 1249) qui traite des sacrements ⁶⁰, l'utilité du « signe visible » (*signo visibili*) est qu'il permet aux hommes de s'identifier à une communauté, à leur fonction dans le groupe, et de se faire reconnaître par les leurs. L'épée pour la chevalerie, la couronne pour la royauté, ou tout autre attribut civil ou religieux sont la condition de la différenciation et du regroupement (*aggregatio*). Ce sont les « signes extérieurs » (*signis exterioribus*) ⁶¹ qui rendent possible le respect de sa situation et de celle d'autrui.

⁵⁶ *Ibid.*, chap. 25, § 39 (p. 196 et 198).

⁵⁷ *Ibid.*, chap. 24, § 37 (p. 194) et chap. 25, § 38 (p. 196).

⁵⁸ La traduction « signes intentionnels » pour *signa data* a été choisie par la nouvelle traduction (1997) de la Bibliothèque augustinienne.

⁵⁹ AUGUSTIN, *De doctrina christiana*, livre II, chap. 1 et 2 (BA 11/2, p. 136 et 138).

⁶⁰ GUILLAUME D'AUVERGNE, *De sacramentis* (vers 1228), *De sacramento in generali*, II, éd. *Opera omnia*, éd. de 1674 réimpr. Minerva, 1963, vol. 1, p. 89 a-b, 409 b-410 b. Cf. I. ROSIER-CATACH, *La Parole efficace*, op. cit., passages aisément disponibles aux p. 505-506, 540, à ce sujet p. 54-55 et 117.

⁶¹ Cf. JEAN DUNS SCOT dans ses commentaires des *Sentences* de Pierre Lombard, Ordonnement (Ordination), i.e. *Opus oxoniense*, IV, distinction 1, question 3, éd. Lucas WADDING et al., *Opera omnia*, éd. de 1639 réimpr. Hildesheim, 1968, vol. 8, p. 70.

Les auteurs reconnaissent donc aux signes une grande efficacité sociale. Ils sont d'une « utilité absolue pour la vie », écrit Augustin, il faut donc les mémoriser et les reproduire. Mais tous s'accordent sur le fait que la signification des signes, le rapport entre signification et signe est une opération sociale. Aux yeux des théologiens, les signes n'ont pas de pouvoir en soi, postuler le contraire revient à encourager l'idolâtrie. Le conventionnalisme porte sur la signification des signes mais également – nouveauté médiévale – sur leur efficacité⁶².

En tout ceci, les auteurs adoptent donc une attitude qui contredit la conception naturaliste de l'ordre social qu'ils connaissent. En effet, s'il n'y a pas de signes (sociaux) naturels, si leur signification comme leur performativité relèvent du pacte, cela signifie que l'attitude générale qui consiste à asseoir la qualité (la supériorité) individuelle sur la possession (exclusive) de signes (de richesse) est une superstition, au sens d'une croyance erronée. La noblesse, notamment, ne peut être que méritoire ; comme le rappelle entre autres Évrard de Trémaugon, la noblesse est de cœur et non de moyen, la vraie richesse n'est pas matérielle. *Estre riche et nobles n'est pas tout un*, écrit Gilles de Rome traduit par Henri de Gauchi. Il y a des choses qui ne s'achètent pas, contrairement à ce que pensent les riches⁶³. Pour Évrard, soit on admet que la noblesse n'est pas une position dans le monde, et dans ce cas il n'y a pas d'inférieurs ni de supérieurs « pour cause de nativité », soit on est dans l'erreur, prêt à refuser l'ordre de la Création selon lequel tous les hommes descendent d'Adam⁶⁴. Sans pour autant avoir cette portée éthique, on voit que la pensée sémiologique soutient implicitement le refus du « système mondain ».

Similitude de l'ascétisme et de l'ordre socio-économique, son contraire

L'attitude éthique rejoint pourtant l'ordre social le plus établi quant à la préférence des signes dans leur lien à la preuve. Car l'une et l'autre sont fondés sur l'exclusivité. La virtuosité ascétique, accomplissant le renoncement au lieu de seulement le représenter, n'est pas donnée à tout le monde⁶⁵. De même, l'ostentation de la richesse, associée au pouvoir, est une compétence rare, inégalement répartie. Deux comportements qui semblent en tous points opposés défendent en réalité la même logique sémiotique. Dans les deux cas, il s'agit d'une aristocratie de la performance. Si

⁶² I. ROSIER-CATACH, « Signification », *op. cit.*, p. 51-74 ; « Les sacrements », *op. cit.* ; *La Parole*, *op. cit.*

⁶³ GILLES DE ROME, *De regimine principum libri iii*, chapitre 6 et 7 (éd. Rome, B. Zannettum, 1607), écrit pour Philippe le Bel et son adaptation en français en 1282, *Li livres du gouvernement* (éd. S. Paul MOLENAER, *Li livres du gouvernement des rois. A XIIIth Century French version of Egidio Colonna's treatise De regimine principum, now first published from the Kerr ms*, New York-Londres, 1966).

⁶⁴ ÉVARD DE TRÉMAUGON, *Le Songe du Vergier*, livre I, chap. 149 et 150 (éd. Manon SCHNERB-LIÈVRE, Paris, Éd. du CNRS, 1982, vol. 1, p. 194 et 197), mêmes propos chez PHILIPPE DE VITRY, *Le chapel des fleurs de lis*, v. 553-560 (*Romania*, t. 27, 1898, p. 81).

⁶⁵ Max Weber considère « l'inégalité des qualifications religieuses » comme « l'expérience fondamentale » de toute religiosité fondée sur le salut, il s'agit d'une « éthique de virtuoses », produisant un « Stand » ; cf. M. WEBER, *Sociologie de la religion (Économie et société)*, trad. fr. Paris, Flammarion, 2006, p. 331-334, ici p. 331-332 (ou *Sociologie des religions*, Paris, Gallimard, 1996, p. 190 et suiv.).

les riches tiennent tant aux signes extérieurs de la richesse, il faudrait dire aux indices substantiels de la richesse dans la société médiévale (mais cela vaudrait pour toute société où la supériorité dépend des moyens matériels ⁶⁶), c'est que le signe arbitraire d'identité n'apporte pas en même temps qu'il signifie la preuve de l'identité sociale. Pour contourner le problème, l'individu devra ruser sur la matérialité : l'imitation des matières précieuses (le cuivre pour l'or), les contrefaçons, l'achat de seconde main, l'acquisition malhonnête d'objets-signes. Dans ce type de société, qu'on pourrait appeler société à ordre matériel ou « culture du luxe » ⁶⁷ pour relever l'importance du capital économique dans la différenciation sociale, la crise majeure réside dans la démocratisation des vecteurs matériels d'identité. La crise prend forme avec la fin relative de la rareté des moyens d'expression, principalement l'accumulation et la consommation, qui sont associés traditionnellement à l'identité sociale supérieure (la noblesse).

L'Europe des élites, à partir du ^{xiii}^e siècle, va connaître cette crise de la représentation. S'ouvre alors une époque d'incertitude du signe social (en liaison avec l'*estat* des personnes) qui caractérise parfaitement la société dite d'Ancien Régime ⁶⁸. En tant que principe et pratique de structuration, l'association richesse-qualité-pouvoir, à ce point établie qu'elle passe pour naturelle, n'est nullement mise en cause, au contraire, elle est surjouée.

Prenons l'exemple des éperons dorés. Raymond Lulle (1233-1316) estime que leur port est exigé du chevalier pour exprimer le zèle à défendre « l'honneur de son ordre » ⁶⁹. L'attachement de la noblesse à ce signe, qui est produit comme on produirait une preuve, a pu entraîner l'habitude de les garder aux pieds en permanence, si l'on en croit notamment les adaptations de la fin du ^{xiii}^e siècle et du début du ^{xiv}^e siècle du *Facetus* du ^{xii}^e siècle, où ne figure pas le conseil de les retirer une fois qu'on est descendu de cheval ⁷⁰. On peut voir dans l'interdiction faite aux hommes non nobles de naissance (en 1271 par les *Établissements*) et aux bourgeois (en 1279 par ordonnance royale) de porter des éperons de chevalerie un indice fort de leur généralisation. La procédure publique de dégradation de l'usurpateur, de la main même du roi ou du baron qui le découvre, devait consister à trancher les éperons sur un tas

⁶⁶ Sur la valeur positive de la richesse dans le monde antique, cf. par exemple MOSES I. FINLEY, *The Ancient Economy* (1973), trad. fr. M. P. HIGGS, *L'économie antique*, Paris, Minuit, 1975, p. 41 et s.

⁶⁷ Cf. JACK GOODY, *Representations and Contradictions. Ambivalence Towards Images, Theatre, Fiction, Relics, Sexuality*, Londres, 1997, trad. fr. Pierre-Emmanuel DAUZAT, *La Peur des représentations* (même sous-titre), Paris, La Découverte, 2003, p. 36-38 et *passim* ; Id., *The Theft of History*, Cambridge University Press, 2008, p. 261-263.

⁶⁸ Sur la formation médiévale du discours moral et de la législation liant *estats* et usage des biens comme mode de gouvernement politique, G. BARTHOLEYS, *Naissance d'une culture*, *op. cit.*, vol. 2, p. 262-310.

⁶⁹ Raymond LULLE, *Livre de l'ordre de chevalerie*, chap. 5, trad. Patrick GIFREU, Paris, La Différence, 1991, p. 57-62.

⁷⁰ *Ci commence facet*, v. 445-448, *Cum nichil utilius et cetera*, v. 473-476, éd. Joseph MORAWSKI, *Le Facet en français*, p. 55 et p. 75.

de fumier⁷¹. En 1302 les milices flamandes s'emparent des éperons de la chevalerie française conduite hâtivement par Robert II d'Artois dans la boue de Courtrai tandis que le Parlement de Paris sanctionne l'abus de noblesse et règle des litiges concernant l'usage des éperons : par exemple, la cour du roi rappelle en 1313 qu'un non noble (*innobilis*) ne peut porter le baudrier (*cingulum*) de la chevalerie, et en août 1347 Jacques Mouton, bourgeois de Tournai, est remis dans son droit d'employer les freins et les éperons dorés que les prévôts lui avaient interdits parce qu'il avait entre autres dénoncé le mauvais gouvernement de la ville⁷².

La culture matérielle et visuelle du politique

Il en va des éperons dorés comme de tout signe social contraignant à produire matériellement : les fourrures, les bijoux, les chars, les mets rares, la vaisselle, les dépenses de fête, autrement dit, plus généralement, la qualité, la quantité (donc le renouvellement), la diversité. Pour ce qui touche à la distinction sociale entre « états », c'est sur l'exclusivité – le privilège du luxe – que porte en priorité la réglementation dite somptuaire de la fin du Moyen Âge et des siècles suivants. Mais, en s'attachant à des matières et des objets types, ce mode de gouvernement par la culture matérielle rend explicite ce qui ne l'était pas toujours et a tendance à transformer des signes traditionnels de richesse en insignes de condition, en identifiants précis. En voulant réaffirmer le paradigme matérialiste de l'ordre social, les souverains et les autorités urbaines « conventionnalisent » en effet les signes qui sont évidemment les plus emblématiques. L'action normative a pour résultat paradoxal de substituer à un rapport de valeur un rapport de signification. Valorisés pour leur matérialité, les objets de représentation le sont de plus en plus aussi pour leur statut systématique de signe.

Le raisonnement sociologique de cette période ne sort pas de cette tension parce qu'il est fondé sur la puissance sociale des objets et sur la performance sémiotique des signes. Dans son rapport à l'identité sociale, à la subjectivation, à la gouvernementalité, il semble ainsi que la culture matérielle et visuelle entre, à la fin du Moyen Âge, dans une phase *sémiotisante* après une phase plutôt *sémantique*.

Toutefois il ne faut certainement pas minimiser la production sémiotique de la société médiévale, qui nous apparaît justement souvent comme une société saturée de signes ou de symboles. Ils connaissent un développement exponentiel à partir du XII^e siècle avec, typiquement, les blasons héraldiques, les cimiers, les enseignes⁷³, les

⁷¹ *Établissements*, livre I, chap. 134, éd. Paul VIOLLET, Paris, 1881, vol. 2, p. 252-253 ; sur la valeur « chevaleresque » des éperons dorés, voir encore vol. 4, 1886, p. 136-141 ; concile de Latran IV (1215), c. 16 (*Conciles œcuméniques*, Paris, Cerf, 1994, vol. 2/1, p. 520) et Décrétales, x 3, l. 15 (*Corpus juris canonici*, op. cit., vol. 2) ; ou la dégradation de l'usurpateur de Baudouin VI (*Chroniques de Reims*, éd. Natalis DE WAILLY, *Récits d'un ménestrel de Reims au treizième siècle*, Paris, 1876, p. 170) : « on le fit dépouiller et (...) et déceindre et déchausser ».

⁷² *Olim*, éd. Arthur BEUGNOT, Paris, t. 3, p. 793 (« Guillaume (...) esse innobilis (...) milicie cingulum, sine licencia nostra »). L'affaire de Jacques : Archives nationales (Paris), x 1^A 12, f. 237 v (6 juin 1347) et f. 263 (11 août).

⁷³ Robert LAMBERTINI, « *Sicut tabernarius vinum significat per circulum*. Directions in Contemporary Interpretations of *Modistæ* », dans Umberto ECO et Costantino MARMO (éd.), *On the Medieval Theories of Signs*, Amsterdam, John Benjamins, 1989, p. 107-142.

bannières, les couleurs, les sceaux⁷⁴. L'explosion des projections médiatiques des personnes et des groupes correspond à la complexification structurelle de la société. Or ces signes expriment essentiellement des liens horizontaux : personnels, familiaux, professionnels, politiques, dévotionnels.

L'identification par ces signes référentiels est sûre, mais la sûreté de l'identité du porteur est inférieure à celle que fournit une apparence fondée sur une conception restrictive (matérielle, talentueuse) du signe. Ces performativités respectives, du « symbole » et de l'« objet », semblent déterminer trois champs d'usage privilégiés du signe dans la culture médiévale :

- (1) le mode préféré des dominants sociaux et des spirituels est le signe qui contient ce qu'il signifie, le signe tautologique. Sa valeur d'usage est basée sur des critères non sémiotiques : la rareté, l'exclusivité, la performance individuelle, la tradition comme état naturel des choses ;
- (2) quand il s'agit d'identité négative et d'identification stigmatisante, religieuse ou laïque, c'est plutôt la marque conventionnelle (motifs géométriques, figures, etc.) qui prévaut, du fait de son faible coût de mise en œuvre et de sa capacité à exprimer le tout par la partie ;
- (3) c'est la même préférence quand il s'agit de communiquer des informations transversales (individu, parenté, confrérie, etc.), comme le ferait la parole : « les étendards et les enseignes militaires font pénétrer par les yeux la volonté des chefs. Et tous ces signes-là sont comme des mots visibles, *verba visibilia* »⁷⁵. Le moyen de reconnaissance par le signe iconique ou formel est infini et économique. Il peut également contenir à lui seul un monde mental de valeurs, tel le « premier des signes », le *signum crucis*, l'*imago crucifixi*. Mais sa valeur d'usage tient principalement dans l'immédiateté du sens que donne une liaison non polysémique entre le visible et la signification.

Il n'est pas anodin que, dans le cas où la société se sent menacée dans ses valeurs fondamentales, le signe visible choisi soit à nouveau fortement matérialisé. En pratiquant les peines afflictives⁷⁶, flétrissure, amputation, tatouage pénal, l'Église et le pouvoir seigneurial conjuguèrent la force du signe formel au caractère indubitable du signe substantiel.

⁷⁴ Michel PASTOUREAU, en dernier lieu *Une histoire symbolique, op. cit.*, p. 213-265 ; Brigitte-Myriam BEDOS-REZAK et Dominique IOGNA-PRAT, *L'Individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, Paris, Aubier, 2005, voir p. 33-42, 44-45 et *passim*.

⁷⁵ AUGUSTIN, *De doctrina christiana*, livre II, chap. 3 (BA 11/2, p. 138, trad. p. 139 et 141).

⁷⁶ Évelyne PATLAGEAN, « Byzance et le blason pénal du corps », dans *Du châtement dans la cité*, Rome, 1984, p. 405-427 ; Marie-France AUZÉPY, « Prolégomènes à une histoire du poil », dans *Mélanges Gilbert Dagron. Travaux et Mémoires*, 14, 2002, p. 2-4 ; Nicole GONTHIER, *Le châtement du crime au Moyen Âge, XII^e-XVI^e siècle*, Rennes, 1998.

Le tableau efficace

Réflexions sur la performativité de la peinture (religieuse)

Bertrand ROUGÉ

Ancrée dans le *hic et nunc* de la *deixis*, portée par la vivacité énonciative de la voix, la performativité de l'énoncé verbal peut sembler inaccessible à l'image – distante et durable, inerte et muette. Sauf à envisager la question paradoxale de la vocalité en peinture. Sauf à distinguer ce qui relève de l'image comme contenu figuré d'une représentation (*historia*) et ce qui relève de l'image comme mise en figure et représentation de ce contenu – et que nous appellerons *tableau*. Entre l'histoire et le tableau s'insinue la même distinction qu'entre l'*histoire* narrée verbalement et le *récit* qui la narre. Et si telle ou telle scène mythologique figurée en peinture reste bien distante de moi, le tableau qui la porte vers moi, quant à lui, m'y ménage un accès dans un *hic et nunc* élaboré par l'artiste en un dispositif énonciatif et d'adresse de peinture auquel il ne manquerait plus guère que la *phonè* pour parler (mais la phonation est-elle indispensable à l'adresse si le tableau parvient par ses moyens propres à impliquer le spectateur ?). Dans ce contexte, la performativité en peinture ne serait donc possible que dans les cas où le tableau *réalise* l'histoire. Mais comment l'entendre ?

Annonciation et distance : poétique et performativité

Pour Daniel Arasse, « la peinture pense », et certains tableaux « théoriques » posent clairement des problèmes de peinture. Ainsi en irait-il d'une *Annonciation* perdue de Masaccio, dont les échos se lisent chez Domenico Veneziano ou dans l'*Annonciation* de Piero à Pérouse. S'appuyant sur ces tableaux, Arasse a montré qu'il a existé, dans la peinture italienne du Trecento et du Quattrocento « une affinité particulière entre Annonciation et perspective »¹. Nous pouvons redécrire cette

¹ Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999, p. 9.

affinité comme le fruit d'une homologie poétique recherchée par le peintre entre le contenu de l'histoire racontée et le dispositif de peinture par lequel il choisit de la narrer. Ce dispositif, c'est le tableau qui, par l'agencement de ses figures et couleurs, par les choix de scénographie et de mise en perspective, concourt à porter le sens de l'histoire dans l'expérience sensible du spectateur. Il faut relire le livre d'Arasse à la lumière de cette poétique picturale². L'« affinité particulière » devient alors une homologie poétique entre l'histoire qui présentifie l'adresse de l'Annonciation (une voix se fait entendre), dont le contenu est le Mystère inaccessible de l'Incarnation, et un tableau qui, lui-même, *se donne* bien comme espace à parcourir (du regard), à lire ou à écouter, mais aussi comme lieu de l'inaccessible – la perspective servant à ménager l'accès du regard à l'*istoria* et à mettre en scène l'inaccessibilité du mystère de l'Incarnation qui en est la substance théologique (dont l'impossible échange visuel entre Gabriel et Marie, chez Piero et Del Cossa, est une autre figure). Sous le signe de l'*hortus conclusus* et de la *porta clausa*, du seuil et de la distance, l'histoire de l'Annonciation réclamait donc un tableau qui, homologiquement et selon le même paradoxe, donnât accès à l'inaccessibilité de ce qui est en jeu dans la scène peinte³. D'où la *latéralité distante*, en profil de médaille, de la relation d'adresse entre Gabriel et Marie. D'où la colonne qui sépare les deux protagonistes latéralement affrontés, mais qui marque également la frontière et la distance entre l'*istoria* et l'espace du spectateur. Dans les deux cas (Gabriel/Marie, *istoria*/spectateur) et selon deux axes perpendiculaires (latéralité et frontalité), l'adresse relie des pôles distincts relevant d'espaces hétérogènes (Ciel/Terre, espace fictif/espace réel).

Se confirmerait ainsi l'hypothèse d'une poétique homologique : le mode d'accès au tableau redoublerait, désignerait, donnerait à voir, et surtout à ressentir ou à *éprouver*, par des moyens proprement picturaux, le mode de relation constituant le fond essentiel de l'*istoria*. Ainsi, un tableau « théorique » figurant l'Annonciation fonctionnerait lui-même comme une Annonciation pour mieux la faire vivre au spectateur. Or, cette homologie poétique du tableau et de l'*istoria* renvoie à une *efficacité poétique* du tableau qui n'est autre qu'une performativité : ce que le tableau narre (l'histoire que contient l'*istoria*), il nous le fait vivre ; ce qu'il signifie, il le réalise (en tant que tableau et objet d'une relation esthétique). Ce qui peut se décrire dans les termes que la théologie médiévale utilisait pour définir l'efficacité du sacrement : *id efficit quod figurat*⁴. Efficacité que l'on décrira aussi comme *opérativité* poétique (qui fait l'*œuvre*), selon la traduction qu'Irène Rosier-Catach donne de la formule de Guillaume de Méliçon : « le signe efficace est opératif de son signifié » (*signum efficax, id est effectivum sui significati*)⁵. Ainsi l'hypothèse poétique sur l'Annonciation est bien une hypothèse sur la performativité des tableaux : « le tableau efficace est opératif de son histoire ». Encore faut-il s'assurer que le phénomène relève d'une poétique

² Je l'ai tenté dans un article sur Daniel Arasse que ces paragraphes résument : « Annonciation/Visitation : la distance ou l'étreinte. Vers une poétique picturale ? », dans *Figures de l'art*, n° 16, automne 2009, p. 81-109.

³ La perspective était adaptée à cette fin qui, créant l'illusion d'espace, permettait aussi de mettre l'accent sur sa fiction, combinant ainsi accessibilité et inaccessibilité.

⁴ Voir Irène ROSIER-CATACH, *La Parole efficace, Signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil, 2004.

⁵ *Ibid.*, p. 79.

picturale générale plutôt que d'une poétique des *Annonciations* italiennes. Il faut donc étayer l'hypothèse de l'analyse d'autres tableaux « théoriques » figurant d'autres histoires et, si cela s'avère possible, tenter d'en proposer une généralisation.

La Visitation de peinture : un exemple de performativité picturale

S'il est un « tableau théorique », c'est la *Visitation* de Carmignano (fig. 1). Pontormo y élimine tout élément superflu et concentre notre attention sur le cœur même de l'histoire : la rencontre, l'étreinte, l'échange de regards des deux femmes. Il évite toute perspective objectivante et place la scène au premier plan du tableau, dans la plus grande *proximité* du spectateur, la hanche de Marie semblant repousser vers nous en son centre le plan de la représentation. L'intensité des regards tendus entre les visages des deux femmes, chargée des mots qu'elles n'ont guère besoin de prononcer, est réorientée vers nous par celui de la vieille femme qui, entre leurs deux profils affrontés, nous fait face et opère ainsi la conversion de la latéralité narrative (*istoria*) en frontalité esthétique de l'adresse (*tableau*) (fig. 2). Ces regards latéraux valent picturalement (et narrativement) pour l'échange d'une salutation et d'un cri (celui d'Élisabeth sentant en son sein le sursaut de reconnaissance de Jean-Baptiste), et j'en subis moi-même les effets, puisque je deviens l'objet des regards échangés convertis en regard sur moi fixé, à moi *adressé*. Ainsi le tableau instaure la relation énonciative d'un Je et d'un Tu. La conversion de la latéralité (narrative, objectivante) du profil (soumis à mon regard) en frontalité picturale (émettrice et subjectivante) d'un visage (qui capte mon regard) effectue ma propre conversion, m'engage à la conversation avec le tableau, m'engage au cœur de cette conversation qu'est la Visitation. L'articulation de la latéralité passive sur la frontalité active produit l'effraction d'une Visitation⁶. Là où l'Annonciation opposait à mon regard, entre ses deux protagonistes de profil, soit la trouée infinie ou obturée d'une perspective, soit l'opacité d'une colonne, la *Visitation* de Carmignano me plonge dans l'intensité d'un échange de regards – que Pontormo choisit ainsi de condenser, en même temps qu'il le redirige vers moi⁷.

L'expérience (esthétique) que je fais du tableau est donc en soi (comme) une nouvelle Visitation. *Convertie* en frontalité par le truchement du troisième regard, la conversation peinte (l'histoire) devient indissociable de mon face à face avec le tableau, elle se convertit en *ma* conversation avec le tableau, et tout ce qui se communique sans mot entre le Christ et Jean-Baptiste par le truchement des regards maternels, toute cette joie surprenante de l'avènement de l'Ère de la Grâce que l'*istoria* déroule

⁶ Dans la *Jeune fille à la perle*, Vermeer produit le même effet d'adresse effractaire en peignant le mouvement de retournement par lequel un visage de profil est en train, ou sur le point de se présenter de face – phase clé de l'émergence de la figure que j'ai ailleurs appelé la *volte face*.

⁷ À rapprocher de la formule de Louis Marin : « l'œuvre est *objectivement* sujet » (*De l'entretien*, Paris, 1997, p. 73). Ces paragraphes sur Pontormo résument des analyses développées ailleurs : « Vague visage et voix de peinture : de l'effacement au vis-à-vis », dans Bertrand ROUË (dir.), *Vagues figures, ou les promesses du flou*, Pau, Presses universitaires de Pau, 1999 (Rhétoriques des Arts, 6), p. 93-114 ; Id., « La *Visitation*. Pontormo, Lévinas et le vis-à-vis de peinture », dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, octobre 2006, p. 523-543 ; Id., « Annonciation/Visitation », *op. cit.*



Fig. 1. Jacopo PONTORMO, *Visitation*, 1528-1529 (202 x 156 cm), San Michele, Carmignano.



Fig. 2. Jacopo PONTORMO, *Visitation*, 1528-1529, San Michele, Carmignano, détail.

latéralement sous mes yeux, se convertit frontalement pour mon regard en *Visitation du tableau*.

Mais Pontormo va plus loin. Marie et Élisabeth, représentées de profil dans la scène narrative de la Visitation, hormis une inversion des couleurs de leurs vêtements, sont les mêmes que les deux femmes qui nous font face au second plan et que, si elles n'avaient pas cette qualité de présence étrange, l'on pourrait prendre pour de simples témoins de la rencontre. Dans une *Visitation*, faire de ces admonitrices des doubles de Marie et d'Élisabeth a une portée particulière – *a fortiori* lorsque leur présence frontale s'impose plus au regard du spectateur que les personnages de l'histoire figurés de profil.

La première raison en est que la Visitation représente le passage de l'Ancien au Nouveau Testament et que Jean-Baptiste est lui-même parfois décrit comme l'agrafe (*fibula*) entre les deux (liaison ou entrelacs ponctuel des temps que figure l'étreinte de Marie et d'Élisabeth). La conversion de cette étreinte physique *figurée* en frontalité visuelle *réelle*, en effraction du tableau dans mon espace, m'agrafe au tableau, m'étreint à mon tour et, par l'effet de la rétrospection, me situe perlocutoirement du côté de la Grâce et du Nouveau Testament – du côté du Salut.

Mais cette lecture « religieuse » repose sur un choix poétique et pictural du peintre. L'histoire *et* le tableau se vivent dans un même vif présent, l'instant de mon regard. Car si les deux profils me font appréhender de l'extérieur l'histoire du face à face dont je suis un tiers spectateur – c'est la dimension narrative et objectivante de la latéralité (l'histoire dans l'*istoria*) –, les deux visages de face, eux, me font appréhender la vivacité du face à face de la Visitation vécue de l'intérieur, tel que chacune des femmes en fait l'expérience. À gauche, je vois le visage de Marie tourné vers moi, tel que le voit Élisabeth dans le moment de la rencontre ; à droite, je vois le visage d'Élisabeth tel que le voit Marie. Alternativement dans la position de l'une puis de l'autre, je fais l'expérience double de l'échange des regards. Ainsi, au-delà des visages qui me font face, j'entre dans le tableau et, dans le *présent* de sa contemplation frontale, je *participe* à la Visitation. L'histoire *représentée* sur le mode narratif latéral que j'ai identifiée par la lecture, le tableau la *présentifie* pour que je la vive et l'éprouve – esthétiquement. Ainsi, mon regard, capté par le visage qui me fait face (en fait, par le dispositif pictural mis en œuvre par Pontormo), me fixe à mi-chemin entre le profil de Marie et celui d'Élisabeth, au point de rencontre et d'inflexion où la salutation de l'une se convertit en écoute de l'autre, ce point d'inflexion ou de conversion, à mi-chemin des deux profils, à mi-chemin entre moi et le visage qui me fait face, où la *latéralité narrative* (celle que privilégie l'Annonciation) est convertie en *frontalité performative*, et vient ainsi me « visiter » – moi, le visiteur –, me convertir, m'engager à mon tour dans la conversation du tableau⁸. En ce point nodal du tableau, la conversation objectivée dans l'*istoria* se convertit en conversation subjectivante avec le *tableau*⁹. Conversion ou conversation esthétique, puisque c'est dans l'articulation

⁸ Seule la voix n'est là que sur le mode de l'*imminence*, de la promesse, de ce qui est à venir, de ce qui est déjà en train de venir, car la peinture bien sûr ne produit pas de son.

⁹ L'articulation efficace de la latéralité (narrative) sur la frontalité (énonciative et performative) en un point nodal est à rapprocher du dispositif du *Saint Georges terrassant le dragon* que Carpaccio peignit à Venise pour la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, dispositif

de ces moments que le tableau produit son effet ; mais conversion et conversation religieuse aussi, puisque Pontormo utilise à cette fin son art pictural, sa « pensée de peintre ». La Visitation peinte – l'*istoria* – devient le modèle de ma relation avec le tableau, modèle qu'il m'impose encore aujourd'hui, à moi, simple touriste de peu de foi, modèle de relation esthétique qui ne perd rien de sa puissance d'appel et dont on peut imaginer toute la force dans le cadre d'une contemplation dévote.

En fait, Pontormo s'est appuyé sur son art et sa pensée de peintre, sur une certaine utilisation de ses moyens de peinture, pour *donner corps de peinture* au contenu de l'histoire religieuse peinte. Le tableau lui-même, autant et même plus que la scène représentée, devient alors littéralement ce que Arasse, à propos de la *Déposition* du même peintre, décrit comme un « appel à la foi et à la *caritas* du chrétien »¹⁰ car la Visitation d'alors (*hoc die*) se trouve convertie, dans la *Visitation* d'aujourd'hui (*hodie*), en conversation de conversion, en une conversation qui, dès lors qu'elle est engagée, engage¹¹. Par la rotation à 90 degrés que Pontormo lui imprime dans son tableau, la Visitation s'impose dès lors à nous comme expérience frontale de l'étreinte, comme *Visitation de peinture*. Par une rotation similaire, l'*Annonciation* s'offre à nous comme l'adresse distante, voire impossible, d'une *Annonciation de peinture*.

Componction, dévotion, efficacité

Ces propositions d'analyse permettent de conforter deux propositions : 1) il est possible d'identifier des formes d'homologie poétique entre une histoire et le tableau qui la figure ; 2) ces homologies auraient une force performative (perlocutoire), dès lors que le tableau soumet le spectateur à un mode de relation (esthétique) conforme à la substance (en l'occurrence, religieuse, émotionnelle et relationnelle) de l'histoire qu'il figure. Cette performativité narrative du tableau diffère sans doute des exemples usuels de performatifs verbaux (ordre, promesse, sacrement, etc.) ; il n'en demeure pas moins qu'elle correspond à une définition possible du performatif, puisque le « tableau efficace » figure ce qu'il « fait » et « fait » ce qu'il figure¹².

(persuasif, rhétorique, militant et prosélytique) de *conversion à la conversation* dont on retrouve d'autres versions dans l'œuvre de Carpaccio. Cf. Bertrand ROUGÉ, « L'œil éraillé et la voix de peinture : narration et vis-à-vis chez Carpaccio », dans *Rue Descartes*, n° 21, septembre 1998, p. 77-94.

¹⁰ Daniel ARASSE, *Les Génies de la Renaissance italienne : l'homme en jeu*, Genève, 1980, p. 204.

¹¹ Il faudrait s'intéresser à la question des échanges de *caritas*, ou de *pietas*, et à la manière dont les tableaux peuvent être mis au service de leur circulation. Si Arasse décrit la *Déposition* comme suscitant la *caritas* du fidèle, il a rappelé dans *L'Annonciation italienne* que l'Annonciation « constitue ce moment où s'opère, entre Dieu et sa créature, un échange de *caritas* qui permet l'Incarnation et, par là, le salut de l'humanité » (p. 9). Ainsi, il est bien question, au sein de l'*istoria* de l'Annonciation, sur le mode mystérieux de la clôture et de l'inaccessibilité, d'un échange de *caritas* que certains tableaux – et en particulier les *Visitations*, selon l'hypothèse ici développée – auraient pour vocation de *réaliser* dans la relation esthétique qu'ils suscitent.

¹² Le verbe *faire* est ici utilisé dans un sens large, évoquant le titre du livre d'Austin. On pourrait le remplacer par *réaliser* ou *rendre réel* (ou par *effectuer*, au plus près de la formule médiévale), au sens où l'expérience esthétique que le tableau suscite fait passer dans une

À cet égard, un élément déterminant est à prendre en compte. La performativité des « tableaux efficaces » analysés ici vise une efficacité religieuse favorisant la dévotion, et donc l'assimilation ou l'association du spectateur à l'*istoria* (« comme s'il y était »). On peut parler d'une efficacité rhétorique, comparable à ce qu'Aristote dit des pouvoirs de la métaphore. Il s'agit bien pour le peintre de mettre la scène figurée de l'histoire religieuse « sous les yeux » du spectateur, jusqu'à l'y faire participer par le truchement esthétique d'un tableau homologiquement conçu. Telle serait la véritable *opérativité* de l'œuvre. Il ne s'agit pas d'une simple « image » sur laquelle projeter des émotions, mais d'un tableau ménageant un mode d'accès esthétique adapté au contenu de ce qu'il figure. Comme un énoncé performatif, un tableau échoue ou réussit. De son *opérativité* dépend sa réussite, mais aussi son statut d'*œuvre*.

Or, en termes de réussite, la peinture religieuse est d'une ambivalence pour ainsi dire constitutive. Est réussi le tableau qui suscite une émotion. Mais si l'histoire peinte renvoie à des émotions sanctionnées par les autorités ecclésiastiques (qui savent faire savoir quand les émotions que suscite une œuvre ne leur conviennent pas, comme dans le cas du Jugement dernier de la Sixtine ou de la Mort de la Vierge de Caravage), la manière dont le tableau ménage l'accès à ces émotions, elle, relève d'une poétique picturale. Autrement dit, le peintre ayant mis l'esthétique au service du religieux, l'émotion qui signe la réussite performative du tableau religieux mêle nécessairement émotion religieuse et esthétique. Ces émotions sont suscitées, d'une part, par l'imagination du spectateur que stimule diversement l'histoire racontée et, d'autre part, par les moyens mis en œuvre dans le tableau. L'imagination, tributaire d'un contexte – idéologique, culturel et, spécifiquement, religieux –, pose des questions historiques ; les moyens de peinture, quant à eux, posent des questions de rhétorique, de poétique, d'esthétique, de théorie de la peinture ou, plus généralement, de théorie de l'art. Je n'examinerai pas ces questions en détail ici, mais quelques pistes de réflexion peuvent être évoquées – pour éviter de succomber aux ambiguïtés qu'entretient l'ambivalence de la peinture religieuse.

Avant tout, l'hypothèse de l'homologie poétique, puisqu'elle repose sur la distinction histoire/tableau, pose la question de savoir ce que l'on peut bien entendre par « image », *a fortiori* par « la performance des images ». Si l'« image » est le produit d'une imagination, une représentation mentale – stimulée ou non par un support visuel ou autre –, alors elle n'est qu'un effet et, à ce titre, ne saurait être un performatif. Si l'on entend par « image » une représentation matérielle, alors il convient de la traiter comme telle et d'y faire au moins la distinction entre histoire et tableau, et le terme d'« image » devient inutile, voire méthodologiquement suspect, dans ce contexte du moins, par les confusions qu'il peut susciter entre l'image mentale, l'image matérielle

relation *réellement* et *effectivement* éprouvée et vécue par le spectateur le mode relationnel qui donne sans sens à une histoire qui, elle, n'est qu'une représentation. Si le dispositif favorise manifestement des phénomènes d'identification et de projection, il convient de souligner qu'il s'appuie néanmoins sur des moyens (rhétoriques, esthétiques, plastiques) qui échappent à la pure et simple production imaginaire. Il s'agit donc bien ici de valoriser une certaine matérialité descriptible de la démarche et des moyens artistiques et poétiques de *présentification* et de se démarquer d'une conception générale des « images » comme simple objet-relais de projections strictement imaginaires.

– peinte, dessinée, sculptée, etc. –, l’image suscitée par l’image matérielle, le contenu d’une représentation visuelle, la dimension matérielle de cette représentation ou bien encore la dimension poétique et esthétique de cette représentation (où résiderait sa force performative propre). L’« image » étant devenue un objet d’étude privilégié pour l’histoire, fût-elle contemporaine ou médiévale, il conviendrait de se demander si cet objet est convenablement défini, s’il existe bien en tant que tel et si la notion est véritablement utilisable telle quelle sans de grands risques de confusion.

De ce point de vue, la *Visitation* de Carmignano suggère qu’il n’y a pas de performativité *propre* d’une représentation visuelle sans articulation poétique de l’histoire et du tableau, donc sans distinction claire de l’une et de l’autre¹³. C’est pourquoi ce tableau est historiquement (et historiographiquement) si intéressant : il « théorise » des questions anciennes qui, à travers les tableaux de dévotion, remontent aux réflexions de Grégoire le Grand sur les représentations visuelles.

En effet, on a longtemps fondé sur une lecture de ses lettres à Serenus une conception didactique de l’image médiévale comme *historia* et Bible des illettrés¹⁴. Par opposition à l’*imago* cultuelle (plus susceptible, au risque de l’idolâtrie, d’un face à face menant au *transitus* mystique), l’*historia* enseigne en les figurant les contenus narratifs de la Bible et sert de support visuel à leur remémoration (*recordatio*). À ce titre, elle relève du *docere* rhétorique. On peut lire dans cette veine la thèse d’Olivier Boulnois sur « le rejet médiéval de l’esthétique » : « le Moyen Âge (...) recherche [dans l’image] nullement le plaisir esthétique mais la connaissance de la vérité », car pour lui, l’« image véritable (...) ne se fonde pas dans le sensible, mais dans l’invisible (c’est pourquoi l’« esthétique » médiévale est une *anti-esthétique*) »¹⁵. Pourtant, Grégoire accordait aussi à la représentation des *historiae* le pouvoir d’éveiller « l’ardeur de la componction » : fonction d’excitation émotionnelle, affective, empathique certes attribuée aux événements racontés plutôt qu’à leur représentation¹⁶, mais fonction non didactique qui néanmoins transite par la représentation visuelle et qui, elle, relève du *movere* rhétorique – en son double sens (perlocutoire) de mouvoir et d’émouvoir. Ainsi, le pouvoir *é-mouvant* de l’*historia*, cause du *transitus* ou de la *translatio*, eux-mêmes évocateurs du *metaphoreîn*, pose au moins la question – délicate évidemment, puisqu’elle oblige Grégoire à recourir à de subtils distinguos que Serenus avait évacués d’un grand coup de balai iconoclaste – du rapport entre la représentation visuelle et l’émotion, et donc de la nature des liens que ce rapport représentation/émotion entretient avec l’efficacité diaphorique du *movere* rhétorique, avec l’*enargeia* aristotélicienne de la figure (sa capacité à *rendre vivant*, à « mettre les choses devant

¹³ Ceci n’exclut pas que des « images » non performatives puissent néanmoins servir de support à des visions qui sont alors essentiellement suscitées par une imagination elle-même conditionnée par un contexte. Mais on ne pourra pas alors parler d’une « performance de l’image ».

¹⁴ Voir en dernier lieu, Jérôme BASCHET, *L’iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 26-33.

¹⁵ Olivier BOULNOIS, *Au-delà de l’image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge, v^e-xv^e siècle*, Paris, Seuil, 2009, p. 456, 17 et 443.

¹⁶ *Ibid.*, p. 89, 92 et 208-209.

les yeux »¹⁷), et donc avec l'efficacité poétique. S'appuyant sur une étymologie fantaisiste du grec *zoographia*, Bède souligna aussi que la vision des images « donne souvent de la componction à ceux qui les contemplent, et notamment, pour ceux qui ne savent pas lire, elle déploie comme une vivante lecture de l'histoire du Seigneur. En effet, la peinture s'appelle en grec *zôgraphia*, ce qui veut dire « écriture vivante » »¹⁸. Jean de Gênes, au XIII^e siècle, rappelait la troisième raison des images : l'excitation de l'émotion (*ad excitandum devotionis affectum*)¹⁹. Mais c'est Guillaume Durand, son contemporain, qui précisa le propos, implicite dès Grégoire²⁰ :

La peinture [*pictura*] semble plus émouvoir [*movere*] l'esprit que l'écriture [*scriptura*]. La peinture place l'histoire devant les yeux, alors que l'écriture rappelle l'histoire à la mémoire comme si elle était entendue, ce qui m'émeut pas autant l'esprit. C'est aussi pourquoi à l'église nous ne témoignons pas autant de révérence aux livres qu'aux images et aux peintures.

L'opposition *pictura/scriptura* met bien l'accent sur l'efficacité supérieure de la représentation peinte, et non de la représentation mentale de ses contenus figuratifs. C'est bien le pouvoir d'émouvoir des *picturae* qui est en cause. Et donc leur performance. Souligner la dimension émotionnelle (*movere*) de la *peinture* (*versus* les *écrits*), c'est insister différenciellement sur l'efficacité liée à la matérialité picturale d'une représentation, et donc potentiellement sur la performativité propre de la peinture. Surtout, c'est marquer la différence entre l'*historia* grégorienne (l'*histoire*) et la *pictura* (préfiguratrice du *tableau*)²¹. C'est enfin impliquer que l'accès à l'*historia*, et la nature ou la qualité de cet accès, sa *vivacité*, sont tributaires de la matérialité poétique de la représentation. Autrement dit, dès le Moyen Âge (et au moins implicitement dès Grégoire le Grand), l'efficacité de l'*historia* pouvait être considérée comme tributaire de l'accès que le tableau (*pictura*) y ménage.

De ce point de vue, les évolutions formelles qui menèrent ensuite au tableau de dévotion prennent un intérêt particulier, car elles semblent confirmer cette amplification et valorisation de la dimension esthétique, poétique et performative de la peinture (et du tableau), et annoncent son autonomisation.

Erwin Panofsky a décrit comment, aux fonctions respectivement culturelles et didactiques des *imagines* et *historiae* grégoriennes, le Bas Moyen Âge ajouta, avec l'image de dévotion, ou *Andachtsbild*, une fonction d'« immersion contemplative » et

¹⁷ ARISTOTE, *Rhétorique*, III, x-xi (trad. C. E. RUELLE revue par P. VANHEMERYCK, Livre de poche, 1991, p. 337 et s.).

¹⁸ O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image*, op. cit., p. 94.

¹⁹ HANS BELTING, *L'Image et son public au Moyen Âge* (Berlin, 1981), trad. fr., Paris, Monfort, 1998, p. 90, n. 35.

²⁰ Cité par Jean-Claude SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 132 ; cf. H. BELTING, *L'Image et son public*, op. cit.

²¹ Notons que l'*historia* « grégorienne », ou *histoire*, serait donc à distinguer de l'*istoria* albertienne qui, tout en n'étant pas le *tableau*, relève d'une mise en espace, d'une mise en scène et d'une mise en figures qui est déjà du côté de la mise en *récit*. À ce titre, l'*istoria* relève du *tableau*, et non de l'*histoire*. Et parler du *tableau*, comme je l'ai fait ici, consiste souvent à parler d'éléments de composition qui relèvent de l'*istoria*. Il faudrait mieux décrire cette distinction *tableau/istoria*.

développa « une intensité grandissante des rapports entre le spectateur et le contenu de l'image »²². Cette intensité, Sixten Ringbom l'associa au renouveau d'« une approche empathique » de l'image. Émotionnelle et individuelle, relevant de « la sphère de la piété privée », elle était favorisée par les cadrages rapprochés et le réalisme grandissant qui, engendrant intimité et proximité, permettaient notamment de méditer sur des détails corporels de la Vierge ou du Christ et faisaient de cette méditation « une conversation silencieuse »²³. Pour Hans Belting aussi, ce nouveau rapport, bien que plutôt issu d'une « expérience collective », transforme le statut des images (qui désormais « s'adressent à l'affectivité du spectateur ») et « le rôle du spectateur avec lequel l'image entamait, pour ainsi dire, un dialogue » ; de surcroît, il instaure une exigence combinée de « fonction interpellative », de « qualité » et de « réussite mimétique » par laquelle l'image se fait « parlante », jouant ainsi « un rôle certain dans le développement de l'art du portrait en Europe »²⁴ (et donc d'un certain réalisme) – autant que dans l'essor du panneau peint, et donc du tableau.

Chacun à sa manière, ces trois historiens de l'art ont souligné le rôle du tableau de dévotion dans la naissance du tableau moderne et comment il a consisté à susciter des formes de relation (dévotionnelle) au représenté (le « contenu » de Panofsky) qui s'appuient sur l'élaboration par des moyens artistiques d'une relation (esthétique) à l'œuvre²⁵. À tel point que le développement de la relation esthétique au tableau, possiblement favorisée par la peinture de dévotion privée²⁶, aurait renforcé, puis concurrencé, voire évincé la relation affective à son histoire, aboutissant ainsi à l'autonomisation de l'opérativité artistique – autrement dit, de l'œuvre d'art –, version esthétique, moderne et laïcisée d'une dérive iconolâtre jadis tant redoutée.

Par ailleurs, en décrivant cette relation esthétique en termes d'immersion, d'empathie, mais aussi de conversation, d'adresse, de dialogue, d'image parlante, ces historiens orientent nos regards vers ce qui est peut-être la question théorique centrale du « tableau efficace » : en quoi son efficacité interpellative et affective, sa capacité perlocutoire à mouvoir et émouvoir (*movere*) jusqu'à déclencher l'*affectus devotionis*, dépendrait-elle de ce qui serait une « voix de peinture » ? Si le tableau de dévotion est un exemple historique charnière à cet égard, la question, qui est aussi celle de l'adresse et de la conversation esthétiques plus tard formulée par un Roger de Piles²⁷, concerne l'ensemble de l'histoire de la peinture, et mériterait sans doute que

²² Erwin PANOFSKY, *Peinture et dévotion en Europe du Nord*, trad. fr., Paris, Flammarion, 1997, p. 14, 16 (je souligne).

²³ Sixten RINGBOM, *Icon to Narrative* (1965), Doornspijk, Davaco, 1984², p. 12, 39 et 48.

²⁴ Hans BELTING, *L'image et son public*, *op. cit.*, p. 128, 229, 181, 231, 254, 253 et 254. Sur le lien image de dévotion/fenêtre, voir S. RINGBOM, *Icon*, *op. cit.*, p. 42-46.

²⁵ H. BELTING, par exemple : « Les images sont peintes de telle manière qu'elles plaident par des moyens visuels et s'adressent à l'affectivité du spectateur », « Le « langage de l'image » prend une importance égale à celle de son « contenu » », *ibid.*, p. 229 et 221.

²⁶ S. Ringbom soutient, avec Burckhardt, que la possession privée d'images de dévotion serait à l'origine du goût pour la collection, *Icon*, *op. cit.*, p. 36.

²⁷ « La véritable peinture doit appeler son spectateur par la force et par la grande vérité de son imitation, et (...) le spectateur surpris doit aller à elle, comme pour entrer en conversation

l'on s'y intéresse dans une perspective théorique générale. Ce que je ferai allusivement pour (ne pas) conclure.

De l'accès à la voix : la percolation

La proposition théorique défendue ici (il existerait des Annonciations et des Visitations de peinture dont la performativité résiderait dans l'homologie poétique entre le contenu de l'histoire et l'accès que le tableau y ménage) pose de nombreuses questions. Ainsi, pour rester dans un contexte historique et culturel donné, puisque ces deux modèles de mode d'accès sont des épisodes de l'Histoire sainte, l'iconographie religieuse fournit-elle d'autres modèles comparables ayant enrichi la poétique de l'accès au tableau ? Autre question liée : les modes d'accès que le peintre ménage (et qui sont constitutifs du tableau en tant que tableau) sont-ils propres à l'iconographie religieuse, ou bien s'agit-il de manières de faire des tableaux mises au service de la religion et de la dévotion ? D'autres motifs iconographiques me semblent avoir donné lieu à l'élaboration de tableaux théoriques efficaces. L'*Ecce homo*²⁸, par exemple, symptomatiquement associé aux tableaux de dévotion, problématise la question picturale de la monstration ou de la présentation ; l'iconographie de saint Jean-Baptiste soulève le problème de l'indication (on songe au tableau de Champagne) autant que de la voix²⁹ ; aussi importants, les tableaux qui mettent en scène l'intercession (la *Madone sixtine*, par exemple) travaillent au plus près les ambivalences et ambiguïtés poétiques de l'accès et de l'échange, de l'adresse et de l'invitation, de tout ce qui peut contribuer à une relation complexe, à une conversation, entre le spectateur et le tableau. Car tels sont bien les deux pôles engagés dans la relation d'efficacité performative.

Les questions que posent ces tableaux excèdent de loin leur strict contexte historique, parce qu'il s'agit de questions de peintres posées à la peinture. L'opérativité religieuse du tableau de dévotion ou du tableau d'autel pose la question de l'existence d'une opérativité du tableau d'histoire non religieux, mais aussi, plus fondamentalement, celle de l'opérativité du tableau en tant que tel, c'est-à-dire, du tableau qui fournirait lui-même son histoire, dont il serait, du coup, visuellement indiscernable. La question qui reste est la question du mode d'accès au tableau, et donc de son mode d'adresse. Qu'est-ce qui fait que le tableau, inerte et muet, s'adresse efficacement au spectateur ?

Dans le cas de l'Annonciation et de la Visitation, une bonne part des enjeux de la performativité, sans doute à cause de ses liens avec l'énonciation et la deixis, semblait se jouer à l'articulation de la latéralité narrative (de l'histoire peinte) et de la frontalité esthétique (du tableau qui la dépeint). Que convient-il d'en tirer en termes historiques et esthétiques ? Sans doute, que l'on retrouve dans l'articulation profil/face (la *volte face*) incarnée par Pontormo dans la mise en scène de Carmignano, l'articulation

avec les figures qu'elle représente », Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes* (1708), Nîmes, Chambon, 1990, p. 19.

²⁸ Sur ce point, voir, par exemple, John SHEARMAN, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, 1992.

²⁹ Voir Bertrand ROUGÉ, « Point de décollation : liaison liminale et récit minimal de peinture (Jean-Baptiste et la voix du tableau) », dans B. ROUGÉ (dir.), *La Liaison*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 2008 (Rhétoriques des arts, 8), p. 147-171.

histoire/tableau, elle-même favorisée par l'essor du tableau de dévotion, où se trouvent combinées la latéralité distante des *historiae* et la proximité frontale des *imagines* grégoriennes. Ainsi, le tableau fait percoler son histoire vers le spectateur. Resterait à décrire, jusqu'aux *drippings* de Pollock et au-delà, l'évolution et les usages variés de cette articulation/percolation par laquelle le « tableau efficace » offre au spectateur une (voie d'accès à son) histoire, c'est-à-dire, des manières diverses dont la peinture, en quête d'efficacité, a dû chercher sa voix.

La Lune est pour demain

La promesse des images

André GUNTHERT

Selon Jean-Claude Schmitt, les usages visuels contemporains ne sauraient se comparer avec les pouvoirs de l'image médiévale. Au fondement de l'anthropologie chrétienne, celle-ci opère la médiation entre le visible et l'invisible : « En un mot, elle *s'incarne* suivant le paradigme central de la culture chrétienne »¹. Issues de la froide rationalité d'un univers désenchanté, les images du xx^e siècle ne semblent pas pouvoir rivaliser avec cet horizon. Pourtant, une compréhension plus affûtée du monde contemporain a montré à quel point cette rationalité n'était que le nom d'une nouvelle croyance². Comme hier les mystères de la foi, c'est la science qui alimente aujourd'hui le feu des rêves. En puisant dans ce bouillant chaudron, les industries culturelles s'avèrent bel et bien capables d'incarner l'invisible, et se servent des images pour créer des mondes. Comme la culture chrétienne médiévale, le système mass-médiatique s'adresse à tous à travers l'image. Comme elle, il s'appuie sur la puissance de la figuration pour favoriser l'objectivation du récit. Comme elle, il fait de l'imaginaire le moteur d'une société.

Les effets de l'attraction

Après un quart de siècle consacré au cinéma d'animation, les studios Disney entament au début des années 1950 un vaste processus de diversification. Films de fiction (*L'Île au trésor*, 1950), documentaires animaliers (*Le Désert vivant*, 1953), séries télévisées (*Davy Crockett*, 1954) se succèdent, jusqu'à la création en 1955 de Disneyland, premier parc à thème dédié à la matérialisation d'un univers d'images.

¹ Jean-Claude SCHMITT, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 26.

² Isabelle STENGERS, *L'Invention des sciences modernes*, Paris, La Découverte, 1993 ; Lorraine DASTON et Peter GALISON, *Objectivity*, New York, Zone Books, 2007.

De ce monde « où les rêves deviennent réalité », Louis Marin a bien décrit le vertige : « réalité de l'imaginaire, avec la puissance, la violence, mais aussi la fixation immobile et stéréotypée du fantasme »³. Érigé en culture par l'obsession autoréférentielle, le corpus disneyen fournit aux attractions et aux décors l'essentiel de leurs sujets. Autour du château de la Belle au bois dormant, *Fantasyland* réunit les personnages des plus célèbres dessins animés des studios. *Frontierland* reconstitue le Far-West de la série diffusée par NBC, tandis qu'*Adventureland* théâtralise l'exotisme du documentaire *The African Lion* (1955). Parmi les grands districts de Disneyland, un seul n'obéit pas à la règle : *Tomorrowland*.

Certes, la quatrième division du parc réutilise le sous-marin et plusieurs accessoires du film *Vingt mille lieues sous les mers* (1954). Mais ce recours tient de l'expédient pour faire face à un budget restreint. À la différence du reste du domaine, alimenté par l'imagerie existante, *Tomorrowland* est supposé couvrir la vulgarisation scientifique et technique – un terrain encore vierge de productions maison. Pas pour longtemps. En application du principe disneyen qui veut que la meilleure façon de créer le matériel nécessaire est de réaliser un film, l'animateur Ward Kimball se voit chargé de tourner un documentaire télévisé, inscrit dans le cadre de la série vouée à la promotion du parc que diffuse la chaîne ABC, partenaire du projet⁴. C'est Kimball qui choisit de resserrer la thématique autour de la conquête spatiale, et confie à l'ingénieur Wernher von Braun, alors responsable du programme de missiles balistiques de l'armée américaine, le rôle de conseiller principal.

L'attraction centrale de *Tomorrowland*, réalisée par le décorateur John Hench d'après les indications de von Braun, sera une fusée de 24 mètres de haut, baptisée *Moonliner*, derrière laquelle deux salles de spectacle circulaires sont aménagées en simulateur de vol spatial. Sous le titre : *Rocket to the Moon*, elles déploient sur deux écrans superposés (l'un pour la vue vers l'arrière, l'autre vers l'avant) la vision d'un équipage s'éloignant de la Terre, puis tournant autour de la Lune, enfin revenant à son point de départ. Deux documentaires de 50 minutes, *Man in Space* et *Man and the Moon*, seront diffusés les 9 mars et 28 décembre 1955, pour promouvoir cette partie du parc⁵. Associant dessin animé, documents d'archives, anticipation-fiction et entretiens avec des spécialistes, parmi lesquels Wernher von Braun, Willy Ley ou Heinz Haber, ils brossent un vaste panorama qui va de l'histoire de la science-fiction aux perspectives des vols habités, en passant par la technologie des fusées à réaction – un modèle du genre, prototype des innombrables productions documentaires qui accompagneront la conquête spatiale dans les années 1960-1970.

³ Louis MARIN, « Dégénérescence utopique : Disneyland », dans *Utopiques : jeux d'espace*, Paris, Minuit, 1973, p. 306.

⁴ Leonard MOSLEY, *Disney's World. A Biography*, New York, Stein & Day, 1985, p. 228-244.

⁵ *Man in Space* (TV, épisode de *Disneyland*, diffusé par ABC, 9 mars 1955), Ward KIMBALL (réal.), USA, Walt Disney Productions, 50', 1955 ; *Man and the Moon* (TV, épisode de *Disneyland*, diffusé par ABC, 28 décembre 1955), Ward KIMBALL (réal.), USA, Walt Disney Productions, 50', 1955 (un troisième épisode de la série suivra en 1957 : *Mars and Beyond*, diffusé le 4 décembre) ; reproduits en DVD : *Tomorrow Land, Walt Disney Treasures III* (coffret 2 DVD, zone 1), USA, Walt Disney Company, 2004.

Vu par 42 millions de téléspectateurs, *Man in Space* rencontre un succès considérable⁶. D'après Ward Kimball, le président Eisenhower aurait été si impressionné par le film qu'il aurait appelé les studios le lendemain de sa diffusion pour demander qu'on lui en envoie une copie⁷. Selon l'historien Mike Wright, aucun document ne permet de corroborer cette version dans les archives officielles de la Maison Blanche⁸. Pourtant, attestée par une note du réalisateur, l'idée de l'impact du film sur le premier personnage de l'État fait désormais partie de la légende. Si l'on y ajoute l'annonce par Eisenhower le 29 juillet 1955 du projet d'envoyer le premier satellite américain dans l'espace à l'horizon 1957, il est tentant de conclure à l'idée d'un effet de l'imagerie sur celui qui fondera en 1958 l'Administration nationale de l'espace et de l'aéronautique, la NASA.

On peut comprendre le prix qu'attachent les archivistes des studios Disney à cette anecdote. Plutôt que de s'appuyer sur la fiction ou la nostalgie, comme les autres divisions du parc, *Tomorrowland* semble avoir produit une imagerie autonome, une projection pertinente vers le futur. Peut-on parler d'iconographie efficace ? Les images que l'on peut décrire comme jouant un rôle manifeste dans une chaîne causale sont rares. Le facteur qui permet d'évoquer dans ce cas une dimension performative est la fonction politique d'Eisenhower, susceptible d'inscrire dans le réel un vœu ou un programme. Dans la vision téléologique d'une histoire qui conduit nécessairement à l'alunissage d'Apollo 11 le 21 juillet 1969, *Man in Space* peut ainsi apparaître comme une étape vers la concrétisation du programme spatial, jetant un pont entre le projet et sa mise en œuvre.

Mais la réponse à cette question apparaît surtout strictement indécidable. L'appel à un simple lancement satellitaire paraît bien modeste en comparaison de l'ambition du vol habité affiché par le film, et la contiguïté chronologique de l'annonce ne suffit pas à démontrer son rôle causal. En l'absence d'une déclaration des acteurs renvoyant explicitement à l'émission, il n'existe aucune preuve de son effectivité. Simultanément, il paraîtrait absurde d'écarter l'imagerie des agents du processus. *Man in Space* peut très bien avoir compté parmi les éléments qui ont contribué à éclairer le jugement du président. Mais comment l'établir ? Si une image laisse des traces dans l'imaginaire, nulle charte ne tient registre de cette sorte d'empreinte. L'effet pouvant parfaitement avoir été inconscient, l'absence de témoignage ne suffit pas non plus à prouver le défaut de performance.

Si l'on se heurte aux limites de la sémiotique ou de la psychologie lorsqu'on tente de prolonger la chaîne des causes en aval de l'événement disneyen, il est en revanche possible de la remonter vers l'amont. Car l'imagerie déployée par Ward Kimball se nourrit d'un précédent : la série des numéros consacrés par le magazine *Collier's* à

⁶ Willy LEY, *Rockets, Missiles and Space Travel*, New York, Viking Press, 1961, p. 331.

⁷ David R. SMITH, « «They'Re Following Our Script». Walt Disney's Trip to Tomorrowland », dans *Future*, vol. 1, n° 2, mai 1978, p. 59.

⁸ Mike WRIGHT, « The Disney-Von Braun Collaboration and Its Influence on Space Exploration », dans D. SCHENKER, C. HANKS et S. KRAY (éd.), *Inner Space/Outer Space. Humanities, Technology and the Postmodern World. Selected Papers from the 1993 Southern Humanities Conference*, Huntsville, Southern Humanities Press, 1993, n. 31 (en ligne : http://history.msfc.nasa.gov/vonbraun/disney_article.html).

la conquête spatiale entre 1952 et 1954, inspirée par Wernher von Braun, avec la collaboration des graphistes Chesley Bonestell, Fred Freeman et Rolf Klep⁹.

Prendre le réel de vitesse

À la fin des années 1940, un nombre croissant d'acteurs de l'industrie aéronautique ou de l'administration militaire se passionne pour les questions du vol spatial¹⁰. Le premier colloque public organisé sur ce thème a lieu le 12 octobre 1951 au Hayden Planetarium de New York, sous la direction du vulgarisateur scientifique d'origine allemande, Willy Ley, coauteur de l'ouvrage *La Conquête de l'espace* (1949)¹¹. Un mois plus tard, une deuxième rencontre, sous l'égide de la fondation Lovelace pour l'éducation médicale et le département médical de l'us Air Force, réunit à San Antonio astronomes, physiciens et médecins autour des problématiques du vol habité. Présent, von Braun ne fait pas partie des intervenants, mais participera par écrit aux actes du colloque.

Alors diffusé à trois millions d'exemplaires, le *Collier's* délègue l'éditeur Cornelius Ryan à San Antonio pour suivre les travaux des savants. C'est au cours d'une discussion animée avec Wernher von Braun et les astronomes Fred Whipple et Joseph Kaplan que Ryan conçoit l'idée d'une vaste série d'articles scientifiques consacrés à la conquête spatiale¹². La rédaction engage trois des meilleurs dessinateurs spécialisés pour illustrer cet ensemble qui s'étendra sur huit numéros¹³. Le premier paraît le 22 mars 1952 sous le titre : « Man will conquer space soon » (« l'homme va conquérir l'espace bientôt »), avec un dessin de couverture emblématique par Chesley Bonestell, représentant la séparation du troisième étage d'une fusée aillée sur fond de globe terrestre (fig. 1). Précédé par une importante campagne de publicité, qui comprend plusieurs interventions de von Braun à la télévision, le numéro s'ouvre sur un éditorial rédigé par Cornelius Ryan intitulé « What are we waiting for ? » (« Qu'est-ce qu'on attend ? ») et se poursuit par un article de von Braun qui, sous le titre « Crossing the last frontier » (« Franchir la dernière frontière »), expose un programme cohérent et soigneusement documenté d'un lanceur à trois étages, une station orbitale et un vol circumlunaire.

⁹ Cf. Randy LIEBERMANN, « The Collier's and Disney Series », dans Frederick I. ORDDAY III et Randy LIEBERMANN (éd.), *Blueprint for Space. Science Fiction to Science Fact*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1992, p. 135-146.

¹⁰ Fred L. WHIPPLE, « Recollections of Pre-Sputnik Days », *ibid.*, p. 128.

¹¹ Willy LEY et Chesley BONESTELL, *Conquest of Space*, New York, Viking Press, 1949 (trad. fr. par Henri DAUSSY, *La Conquête de l'espace*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1952).

¹² F. L. WHIPPLE, « Recollections », *op. cit.*, p. 128-129.

¹³ Wernher VON BRAUN, Willy LEY, Fred L. WHIPPLE *et al.*, « Man will Conquer Space Soon », dans *Collier's*, 22 mars 1952, p. 22-39/65-74 ; Wernher VON BRAUN et Willy LEY, « Man on the Moon », *ibid.*, 18 octobre 1952, p. 51-60 ; Wernher VON BRAUN, Willy LEY et Fred L. WHIPPLE, « More about Man on the Moon », *ibid.*, 25 octobre 1952, p. 38-48 ; Cornelius RYAN, anon., « World's First Space Suit », *ibid.*, 28 février 1953, p. 40-48 ; anon., « More about Man's Survival in Space », *ibid.*, 7 mars 1953, p. 56-63 ; anon., « How Man will Meet Emergency in Space Travel », *ibid.*, 14 mars 1953, p. 38-44 ; Wernher VON BRAUN et Cornelius RYAN, « The Baby Space Station », *ibid.*, 27 juin 1953, p. 33-35/38-40 ; Wernher VON BRAUN, Cornelius RYAN et Fred L. WHIPPLE, « Can We Get to Mars ? », *ibid.*, 30 avril 1954, p. 21-29.



Fig. 1. Chesley BONESTELL, Couverture du volume *Across the Space Frontier*, 1952.
© Bonestell LLC.

Trois ans plus tôt, l'ouvrage *La Conquête de l'espace*, rédigé par Willy Ley et illustré par Chesley Bonestell, tentait déjà de familiariser le grand public avec l'aventure spatiale, présentée non plus comme un rêve de science-fiction, mais comme un projet technologique exaltant, à la portée de la recherche contemporaine¹⁴. Salué par l'écrivain Arthur C. Clarke, ce livre sera la principale source documentaire du film *Destination Moon*, produit par George Pal en 1950, première fiction américaine à envisager de façon réaliste le vol lunaire¹⁵. Mais le style de Bonestell, qui a fait carrière comme décorateur de cinéma, privilégie une représentation romanesque, caractérisée par des paysages grandioses, des reliefs abrupts et des éclairages violemment contrastés (fig. 2).

Les illustrations du *Collier's* présentent une rupture franche avec la subjectivité et le lyrisme de *La Conquête de l'espace*. Inspirée par la vision très fouillée de von Braun, qui en contrôle la réalisation¹⁶, l'iconographie du magazine propose une galerie de vaisseaux incroyablement détaillés, présentés sous la forme de dessins techniques, d'éclatés ou de représentations en situation, complétée par une série de tableaux, de cartes ou de schémas de mécanique céleste. La rédaction a visiblement souhaité rompre avec l'imagerie de fantaisie de la période précédente, pour exploiter toutes les ressources de l'iconographie scientifique et technique.

¹⁴ W. LEY et C. BONESTELL, *Conquest of Space*, *op. cit.*

¹⁵ *Destination Moon*, Irving PICHEL (réal.), George PAL (prod.), Technicolor, USA, Eagle Lion Classics, 91', 1950.

¹⁶ Michael J. NEUFELD, *Von Braun. Dreamer of Space, Engineer of War*, New York, Vintage Books, 2008, p. 258.



Fig. 2. Chesley BONESTELL, « Ayant aluni sur sa queue, l'aéronef est prêt à décoller en direction de la terre », *La Conquête de l'espace*, 1949. © Bonestell LLC.

Ce choix ne doit rien au hasard. L'originalité de l'approche du *Collier's* ne tient pas au seul respect des codes de l'énonciation savante, en usage dans la littérature spécialisée. Elle découle d'une nouvelle interprétation de la conquête spatiale, en termes non plus seulement scientifiques et techniques, mais politiques et géostratégiques. Décrit en introduction par Cornelius Ryan, l'argument mis au point par von Braun se présente comme un décalque de la course à l'arme atomique qui oppose les États-Unis et l'Union soviétique depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Dès les premiers mots de l'introduction, Ryan évoque le projet Manhattan, pour rappeler les doutes qui existaient au démarrage de l'entreprise¹⁷. Mais en pleine guerre de Corée, cette allusion à ce qui constitue alors le principal aliment de la guerre froide est transparente¹⁸. Le schéma déployé pour décrire la problématique du vol habité suit pas à pas le modèle de la rivalité nucléaire. Suggéré par la richesse des informations dont le magazine rend compte, le développement des recherches en matière spatiale est présenté un signe de la maturité du domaine. Soulignant que les travaux soviétiques sont comparables à ceux des États-Unis, Ryan dévoile le fond de

¹⁷ Cornelius RYAN, « Introduction », dans *Across The Space Frontier*, New York, Viking Press, 1952, p. xi-xiv.

¹⁸ Après avoir perdu le monopole de la bombe A en 1949, les États-Unis sont alors en compétition ouverte avec l'URSS pour la mise au point de la bombe à hydrogène (la première explosion thermonucléaire américaine aura lieu le 1^{er} novembre 1952, la réplique soviétique interviendra dès le 12 août 1953, cf. Gerard DE GROOT, *The Bomb. A Life*, Londres, Jonathan Cape, 2004, p. 162-183).

la thèse : si l'on songe à l'usage que pourraient faire les Russes d'une station orbitale, il vaut mieux que les Américains soient les premiers à occuper ce promontoire.

On le constate : l'adverbe « *soon* » (« bientôt ») qui ouvre le numéro ne renvoie pas seulement à une proximité chronologique, mais à une urgence géopolitique. Il constitue un avertissement, une exhortation à remporter le duel – pour mieux préserver la paix. En l'espèce, le rôle du magazine ne se borne pas à dresser un état des lieux, mais se conçoit comme un apport actif : selon les termes de Ryan, le *Collier's* propose ni plus ni moins un plan pour exécuter ce programme : « a blueprint of a program for the conquest of space »¹⁹. En employant le terme qui désigne la catégorie de dessin technique la plus proche de la réalisation tridimensionnelle, l'éditeur explicite les choix iconographiques que le numéro met en œuvre. La gamme graphique sollicitée, dans sa précision descriptive et sa richesse spectaculaire, vise à installer la conquête spatiale à la frontière du réel. Elle correspond très exactement à l'énoncé d'une promesse : la Lune est pour demain, disent les images.

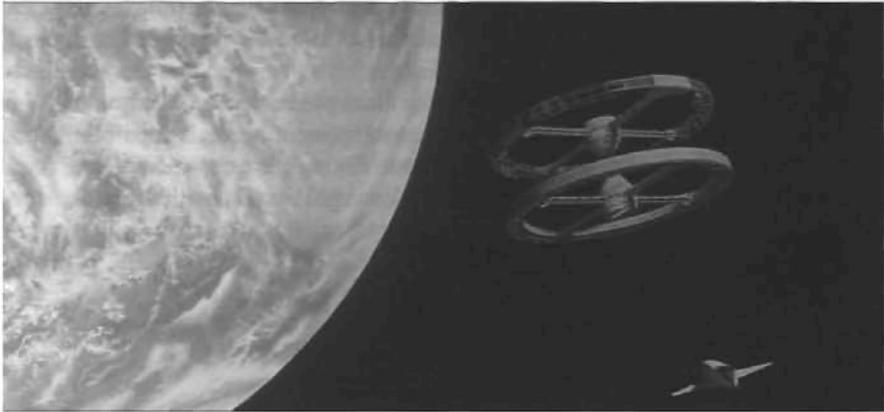


Fig. 3. Stanley KUBRICK, 2001. *L'Odyssée de l'espace*, 1968 (vidéogramme).

Antithèse de la compétition nucléaire, qui met la technologie au service de la paix et rachète la science dévoyée par la guerre, l'argument autoréalisateur du *Collier's* s'inscrit adroitement dans son époque. Quotidiens et hebdomadaires lui emboîtent le pas pour célébrer le voyage dans l'espace. Les éditions Viking reprendront sous la forme de deux livres illustrés, *Across the Space Frontier*, publié en septembre 1952, et *Conquest of the Moon*, publié l'année suivante, la matière retravaillée des contributions du magazine²⁰. L'effectivité de son iconographie peut s'évaluer à l'ampleur de ses reprises. Dès 1953, du *First Book of Space Travel* à *The Complete How-To Book of Space*, en passant par *Rocket Away* ou *The Big Book of Space*²¹, c'est par dizaines

¹⁹ *Ibid.*, p. XII.

²⁰ Cornelius RYAN (éd.), *Across The Space Frontier*, *op. cit.* ; Id., *Conquest of the Moon*, New York, Viking Press, 1953.

²¹ Cf. Jeanne BENDICK, *The First Book of Space Travel*, F. Watts, 1953 ; Frances FROST, *Rocket Away !* (ill. Paul GALDONE), Whittlesey House, 1953 ; Earl Oliver HUST, *The Big Book of Space*, New York, Grosset & Dunlap, 1953 ; William A. DISCOUNT (ill. L. B. COLE), *The Complete How-To Book of Space*, New York, How-to Books, 1953.

que se comptent les ouvrages qui la pillent allègrement. Son influence dépasse de loin l'aire américaine, comme en témoigne la couverture d'*On a marché sur la Lune*, publié en 1954 par Hergé, qui s'inspire d'un dessin de Bonestell²². On en retrouve l'empreinte marquée jusqu'en 1968, dans le film de Stanley Kubrick, *2001. L'Odyssée de l'espace* – par exemple dans la séquence initiale des vaisseaux évoluant autour de la station orbitale, qui reprend fidèlement les motifs développés en 1952 (fig. 3).

Pragmatique de la dissémination

Dans le contexte des industries culturelles du xx^e siècle, la décision de la reprise d'un motif est réservée au petit groupe des producteurs et médiateurs culturels, pour lesquels ce choix relève moins de paramètres formels que de préoccupations de pertinence ou d'audience. La dissémination des images est donc un phénomène hautement signifiant. Largement sous-estimé, le rôle des illustrateurs dans l'élaboration des mythologies contemporaines apparaît ici décisif. Composition d'informations disparates sous une forme graphique simplifiée et frappante, l'illustration est le genre par excellence de la création d'*exempla*, qui ont vocation à synthétiser les sinuosités du récit en quelques figures mémorables.

Mais le succès des articles du *Collier's* ne tient pas seulement à la qualité de son illustration. Il provient aussi de la force de son argument ou de la crédibilité de ses auteurs – autant d'éléments qui forment un tout. En régime mass-médiatique, ce que nous appelons « images » n'est que la partie émergée de dispositifs mixtes dont la composante visuelle fonctionne comme un support privilégié du récit²³. Tout comme l'image du Christ en croix ne saurait se réduire à la représentation d'un supplice circonstanciel, mais renvoie pour ceux qui en partagent la culture à l'ensemble du message évangélique, ces dispositifs ne sont pas séparables du réseau signifiant qu'ils manifestent. L'illustration de couverture du numéro du 22 mars 1952, qui sera reprise sur divers supports et deviendra l'une des icônes du récit de la « nouvelle frontière » spatiale, ne trouve sa pleine signification qu'au sein de la proposition technique du lanceur multi-étages, revendiquée par von Braun, où elle devient la manifestation emblématique de la rupture avec l'imagerie de la fusée monobloc qui a jusque-là prévalu dans la science-fiction.

S'il paraît souvent difficile de mesurer les effets d'une image au-delà des frontières de l'imaginaire, sa répétition constitue la première marque tangible de sa puissance. Symptôme d'une réception publique favorable, elle constitue également le principal ressort du mécanisme d'objectivation. La multiplication virale des contenus opère la transformation progressive d'un énoncé local en métarécit²⁴, ou récit social objectif. Utilisé de manière délibérée dans la publicité ou la propagande, ce processus typique des médias de masse se produit également dans les domaines de la presse ou des loisirs. Passant du *Collier's* à Disneyland, du magazine au parc d'attraction ou de

²² Philippe GODDIN, *Hergé. Lignes de vie*, Bruxelles, Éditions Moulinsart, 2007, p. 509, n. 125.

²³ W. J. T. MITCHELL, *Iconologie. Image, texte, idéologie* (1986, trad. fr. par Maxime BOIDY et Stéphane ROTH), Paris, Les Prairies ordinaires, 2009, p. 18-19.

²⁴ Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

l'illustration au support télévisé, le métarécit de la conquête spatiale devient une fable toujours plus puissante, dont le caractère avéré s'impose comme allant de soi.

Ce mécanisme comporte de multiples déclinaisons. Pendant la Seconde Guerre mondiale, pour mieux convaincre les responsables militaires allemands de l'utilité des dépenses exigées par le programme des missiles V2, Wernher von Braun avait pris l'habitude de composer des présentations audiovisuelles soignées, accompagnées de modèles réduits²⁵. De même, à l'occasion des interventions de promotion des numéros du *Collier's* à la télévision, l'ingénieur fait réaliser dans les ateliers de Redstone des maquettes du lanceur à trois étages ainsi que de la station spatiale²⁶.

Comme à Disneyland, la matérialisation des figures produit un effet de séduction puissant. Mais elle participe également de la répétition transmédiatique des images, qui contribue à leur objectivation. Lorsqu'un lecteur des articles du *Collier's* découvre *Man in Space*, il aperçoit sous la forme de modèles réduits manipulés par des ingénieurs les mêmes vaisseaux spatiaux qu'il a vu représentés dans les pages de l'hebdomadaire (fig. 4). Dans ses colonnes, nul ne pouvait prendre ces images pour les représentations d'engins déjà existants. Avec le documentaire disneyen, cette distinction devient plus laborieuse, en vertu du principe référentiel qui gouverne la compréhension de l'image, et qui veut que celle-ci, dans le cas le plus courant, propose la représentation d'une réalité préalable. Lorsque la répétition se reproduit sur plusieurs générations, c'est bien l'image qui finit par devenir le modèle de sa copie, introduisant progressivement un brouillage de la relation référentielle, au point de laisser croire à la quasi-existence



Fig. 4. Modèles réduits de vaisseaux spatiaux, *Man in Space*, 1955 (vidéogramme).

²⁵ M. J. NEUFELD, *Von Braun*, *op. cit.*, p. 149.

²⁶ R. LIEBERMANN, « The Collier's and Disney Series », *op. cit.*, p. 141. Le modèle réduit de la station spatiale sera encore utilisé en 1958 dans le film *Queen of Outer Space* (réal. : Edward BERNDS, prod. : Allied Artists Pictures), où il est détruit.

des objets figurés. Cet effet de concrétisation est un sous-produit du processus de dissémination, qui se manifeste à partir d'un certain seuil de viralité.

La psychanalyse l'a montré : les comportements humains enchevêtrent de façon indissociable l'onirique et le rationnel. Les déterminations imaginaires se manifestent le plus souvent de façon confuse et détournée. Toutefois, pour autant qu'il soit possible de faire la part des choses, le programme de la conquête spatiale apparaît comme l'un des grands projets publics du xx^e siècle le plus marqué par l'irrationnel. On le constate lors des débats qui président à la création de la NASA : le vol habité n'intéresse ni les militaires, qui veulent développer les systèmes de guidage automatisés ou les satellites de reconnaissance, ni les savants, qui privilégient les missions robotisées. Moins de trois ans et demi après les premiers pas de l'homme sur la Lune, le programme Apollo s'interrompt et ne sera jamais repris. La réponse à la question de son utilité ne présente dès lors pas la moindre ambiguïté. Aller sur la Lune ne servait qu'accessoirement des objectifs scientifiques ou expérimentaux, mais avait d'abord pour finalité de remporter le duel métaphorique engagé avec l'URSS²⁷. La course une fois gagnée, et en l'absence de réplique de l'adversaire, le vol habité devenait une entreprise dépourvue de justification.

Image phare des années 1950-1960, celle de la fusée s'élançant droit vers le ciel dans un panache de feu n'éveille plus aujourd'hui le moindre frisson. Son omniprésence médiatique ne correspondait pas à la représentation d'un fait objectif, mais à l'expression d'un désir. Au cœur de la modernité technoscientifique, ce symbole de victoire dans une course imaginaire incarnait un espoir si impérieux qu'il devait finir par s'imposer au réel. Sorti du contexte de la guerre froide qui lui donnait sa signification, ce symbole a désormais perdu son pouvoir. Une image ne tient sa puissance que de la croyance qui l'anime.

²⁷ Walter A. McDougall, *The Heavens and the Earth. A Political History of the Space Age*, New York, Johns Hopkins University Press, 2^e éd., 1997, p. 307-324.

La construction des phénomènes ovnis par l'image : parasciences ou vulgarisation scientifique ?

Pierre LAGRANGE

L'ovni renvoyé à la croyance

Un des paradoxes qui nourrit la controverse entre sciences et parasciences concerne la visibilité des phénomènes. « Montrez-nous ces satanées soucoupes », demandent sans cesse les scientifiques aux amateurs d'ovnis (les ufologues). « En effet », ajoutent ces mêmes scientifiques, « on peut voir les étoiles et autres faits scientifiques mais pas ces phénomènes mystérieux dont certains affirment l'existence ». Quant à ces photos d'ovnis, soit elles sont floues et on ne voit rien, soit elles sont nettes et à l'évidence des trucages. La même question se pose pour les autres « phénomènes paranormaux » qu'il s'agisse des manifestations parapsychologiques, des créatures énigmatiques comme le yéti, etc. Il y aurait d'un côté la réalité scientifique clairement reflétée dans les images que nous connaissons tous, et d'un autre côté, les photos douteuses de phénomènes paranormaux qui semblent plus sorties de l'atelier d'un faussaire que d'un laboratoire de recherche scientifique. Les images produites par le scientifique refléteraient la réalité, celles produites par l'ufologue ne renverraient qu'à des manipulations, des représentations, des croyances. Telle est la conception que l'on se fait du problème.

À partir de là, les rares analyses qui se penchent sur les représentations d'ovnis se posent d'emblée comme des analyses de la croyance. L'ovni relèverait de la pensée magique, pas de la pensée scientifique. Dans un mail échangé au moment de la discussion autour de la préparation de ce volume, Thomas Golsenne résumait la façon dont le sujet est souvent abordé. « Il y a une différence essentielle, malgré tout, entre la démarche scientifique et la démarche parascientifique, en ce sens que la première se sert de l'image comme un complément d'information, un document, alors que la seconde s'en sert comme l'information elle-même, le monument. Les parasciences excellerait dans l'iconologie, l'interprétation des images, tandis que les sciences

« dures » reposeraient d'abord sur l'élaboration d'un langage abstrait, que les images viendraient illustrer... ».

Pourtant, si on se penche vraiment sur les faits produits par les sciences et sur ceux qui intéressent les parasciences, et sur l'iconographie qui les représente, on s'aperçoit que la situation est exactement l'inverse de celle que l'on imagine spontanément. Nous croyons tous que les faits scientifiques sont visibles et que les ovnis relèvent de l'invisible, mais c'est juste l'inverse qui est vrai. Ce sont les ovnis qui sont visibles et les phénomènes scientifiques qui sont invisibles.

En effet, tous les témoins d'ovnis le disent : ils ne pouvaient pas ne pas voir ce qu'ils ont vu, c'est tombé du ciel et cela s'est imposé à leur regard, avant de disparaître¹. En revanche, il suffit de s'interroger un instant sur les nombreux phénomènes que décrit la connaissance scientifique pour réaliser qu'aucun d'entre nous n'a jamais vu aucun de ces phénomènes. Nous n'en connaissons que des représentations accessibles dans la littérature de vulgarisation scientifique. De plus, les représentations que nous avons des faits scientifiques ne renvoient pas aux images produites par le travail scientifique², mais à d'autres représentations fournies par la vulgarisation scientifique et la culture scientifique de façon générale (science-fiction, etc.). Les étoiles que nous voyons dans le ciel ont peu de chose à voir avec les étoiles qu'étudient les astronomes. Les étoiles des astronomes ne brillent pas au ciel comme celles de nos vacances, elles apparaissent en fausse couleur sur des écrans d'ordinateur ou sur des photos qui ne présentent souvent même pas la plus vague ressemblance avec le ciel que nous connaissons tous. Bref, les représentations des étoiles sur lesquelles les scientifiques s'appuient dans leur travail ont peu à voir avec les étoiles que nous pouvons observer à l'œil nu un soir d'été ou que nous découvrons dans les magazines scientifiques vendus en kiosque.

Dans un chapitre de *la Clé de Berlin*, Bruno Latour a montré ce que les images produites par le travail scientifique et celles produites par les parasciences pouvaient avoir de différent. Son analyse est particulièrement intéressante, car elle invite à s'écarter des explications en termes de formes de pensée pour privilégier la description des pratiques, mais il faut noter que souvent la critique adressée à l'ufologie ne s'appuie pas sur le genre de travail scientifique qu'il décrit, mais fait

¹ L'histoire des ovnis a tendance à remettre en question un postulat de l'anthropologie des croyances, à savoir que la croyance précède l'objet de la croyance et que lorsqu'on ne croit plus, plus rien ne survient. Au contraire, le propre des histoires d'ovni ou de paranormal, c'est d'illustrer à quel point la croyance éventuelle est un résultat de faits qui semblent s'imposer dans le champ de perception du témoin. Évidemment, il y a bien des façons subtiles de faire rentrer ce genre de description faites par les témoins en termes de « avant je n'y croyais pas mais maintenant que j'en ai vu... » sans renoncer au modèle de la croyance qui construit le fait, mais peut-être l'enjeu d'une véritable anthropologie se situe-t-elle du côté d'une analyse qui ne privilégierait pas une telle lecture réductrice. Pour une analyse ethnologique de faits classiquement réduits à des croyances, les apparitions de la Vierge, voir par exemple Élisabeth CLAVERIE, *Les Guerres de la Vierge*, Paris, Gallimard, 2004.

² Bruno LATOUR, « Le « pédofil » de Boa Vista – montage photo-philosophique », dans ID., *La Clé de Berlin et autres leçons d'un amateur de science*, Paris, La Découverte, 1993, p. 171-225.

référence à un débat beaucoup plus spontané dans lequel tout un chacun oppose la réalité scientifique, c'est-à-dire la réalité accessible par le biais de la vulgarisation scientifique, et ce qui serait une pseudo-réalité ufologique. Or, de ce point de vue-là, il est pour le moins difficile de distinguer les images de comète ou de galaxie produites par la vulgarisation scientifique et les images de soucoupes survolant tel paysage produites par l'ufologie. Les premières sont aussi éloignées du travail de l'image scientifique que les secondes.

Mieux : les magazines de vulgarisation présentent souvent un autre type d'image, celles où le scientifique pointe du doigt un phénomène. Par exemple des images où un géologue pointe du doigt la limite crétacé-tertiaire sur un flanc de colline. Ou des images d'un préhistorien montrant du doigt l'empreinte de pied laissée par un australopithèque il y a quelques millions d'années. La vulgarisation scientifique a recours à ce type d'image dans lesquelles le chercheur montre sa découverte. C'est surtout la littérature qui nous a habitués à ce type de mise en scène destinée à montrer les phénomènes de la nature. Les représentations les plus connues sont celles qui sont tirées notamment des œuvres de Jules Verne. Par exemple, lorsque les passagers du Nautilus se trouvent face au hublot derrière lequel se profile le calmar géant. Notre culture scientifique est pleine de ces images où des scientifiques montrent quelque chose.

Le caractère éminemment scientifique des représentations ufologiques

Et si on prend la peine de comparer ces images qui nous servent de base pour composer notre représentation de ce qu'est la réalité scientifique et les images que produisent les ufologues dans le cadre de leur travail d'enquête sur les ovnis, on constate que le mur que l'on imaginait se dresser « entre la science et la croyance » vole en éclats.

Nous croyons souvent que l'iconographie ufologique se limite à ces photos d'ovnis que nous avons tous pu voir dans les magazines et les livres consacrés à l'étrange et sur l'authenticité desquelles on ne cesse de débattre. En fait, si l'on ouvre les revues ou certains livres ufologiques, on découvre que le travail ufologique produit d'autres images, très différentes de ces photos que tout le monde connaît. Le plus souvent, les images produites par les ufologues sont des photos des lieux de l'observation incluant le témoin qui pointe en direction du phénomène qu'il a vu apparaître. Parfois, ces images sont des dessins qui reconstituent d'après photo la scène censée s'être déroulée, incluant le témoin et l'ovni qu'il a vu.

Ainsi (fig. 1 et 2) lors d'une enquête réalisée en Suisse en 1986 sur un cas d'observation d'ovni, nous sommes revenus sur les lieux de l'observation avec le témoin qui a refait les gestes et a reconstitué ce qu'il avait vu. Les photos prises lors de cette reconstitution sont typiques du travail de l'ufologie. J'ai eu de nombreuses fois l'occasion de suivre des ufologues en enquête et chaque fois, le même type de situation se reproduit. On note une curieuse ressemblance entre ce témoin qui pointe du doigt une portion de ciel et le doigt des scientifiques dans les images qui les mettent en scène qui pointent tel ou tel phénomène.

Évidemment, il y a aussi une différence de taille : alors qu'il y a quelque chose – la limite crétacé-tertiaire ou l'empreinte de pas de l'australopithèque – au bout du



Fig. 1. Photo prise par Yves Bosson lors de la reconstitution d'une observation d'ovni en Suisse en 1986, en compagnie du témoin. Collection de l'auteur.



Fig. 2. Photo prise par Yves Bosson lors de la reconstitution d'une observation d'ovni en Suisse en 1986, en compagnie du témoin. Collection de l'auteur.

doigt du scientifique, il n'y a plus rien au bout du doigt de l'ufologue. Les phénomènes décrits ne sont plus là, d'où ce témoin qui ne cesse de pointer des choses qui sont absentes. Le doigt du témoin ne désigne alors plus rien et l'image complète la scène en représentant l'ovni reconstitué selon les indications du témoin.

Mais cette différence est-elle totalement pertinente ? Elle l'est dans le cas du travail scientifique, car même lorsque le scientifique évoque un phénomène invisible à l'œil nu, il peut le remplacer par une inscription. Et il a donc toujours quelque chose à pointer. Mais dans le cas de la vulgarisation, les choses se passent un peu différemment. On trouve en effet des images issues de la vulgarisation qui montrent des scientifiques en train de pointer des phénomènes relevant de l'invisible et qui nécessitent donc des reconstitutions, des photomontages. Ainsi dans une publicité pour le magazine *Nature*, le texte expliquant que *Nature* a été le premier journal scientifique à rendre compte des découvertes sur l'atome, on voit deux mains en coupe qui « tiennent » un atome géant. Inutile de dire qu'il est peu probable que l'on assiste jamais à ce type de scène dans la réalité. Or ces images, malgré leur caractère tout bonnement « incroyable », ne choquent personne. De même les ufologues ont pris l'habitude, au moment de l'enquête, de reconstituer le phénomène vu par le témoin et de le placer sur la photo des lieux de l'observation (fig. 3).

UN OBJET ÉBLOUSSANT A BASSE ALTITUDE PRÈS DE L'ÎLE D'ALBE
 (CHARENTE-MARITIME)
 LE 11 DÉCEMBRE 1974
 Impulseurs : M. et Mme
 Maurice FERRARI

Lors d'une soirée qu'il me rendit à La Rochelle le 13 décembre dernier, un témoin me fit part d'un phénomène qu'il avait observé il y avait quelques jours dans son jardin. Il me raconta qu'il avait vu un objet lumineux et brillant qui était resté à une altitude sur les deux tiers d'un passage à l'Île d'Albe.

Ce récit que le 1^{er} février dernier par l'intermédiaire de la revue « *Nouvelles* » nous conduisit immédiatement sur les lieux. Malheureusement, il n'a pas été possible de trouver de nouveaux témoins plus précis, nos recherches ont été interrompues par un très fort vent qui nous a empêchés de continuer le travail. Il est donc difficile de dire si l'objet observé n'est qu'un simple ballon ou si c'est un objet plus complexe.

Le 11 décembre 1974, un objet lumineux a été observé à basse altitude près de l'Île d'Albe, en Charente-Maritime. L'objet était très brillant et a été observé par un témoin qui a été interrogé par les auteurs de cet article.

Le 11 décembre 1974, un objet lumineux a été observé à basse altitude près de l'Île d'Albe, en Charente-Maritime. L'objet était très brillant et a été observé par un témoin qui a été interrogé par les auteurs de cet article.

Le 11 décembre 1974, un objet lumineux a été observé à basse altitude près de l'Île d'Albe, en Charente-Maritime. L'objet était très brillant et a été observé par un témoin qui a été interrogé par les auteurs de cet article.

Fig. 3. Page 9 de la revue ufologique *Lumières dans la Nuit*, n° 153, mars 1976, avec la photo de la reconstitution d'un phénomène observé par un témoin. Collection de l'auteur.

Science-fiction et soucoupes volantes : une étonnante coïncidence

Les images sur lesquelles se fondent nos représentations « spontanées » de la réalité, ce monde que nous croyons si aisément accessible et si réel et à l'opposé des représentations produites par ce que nous sommes tentés de qualifier de « croyance ufologique », sont donc beaucoup plus proches des images produites par ces ufologues que des images produites par les scientifiques dans le cadre de leur travail de production des faits. Comme l'ufologie et à la différence des images scientifiques, la vulgarisation scientifique semble avoir pour contrainte de devoir montrer le phénomène lui-même. Les phénomènes de la nature sont censés être visibles à l'œil nu.

Il existe même une troisième catégorie d'images qui représente en fait le lien entre les images de la vulgarisation scientifique et celles de l'ufologie, ce sont les images produites par les romans scientifiques comme la science-fiction (SF).

Le témoin qui désigne une direction du ciel dans laquelle l'ovni a disparu est semblable aux nombreux héros de récits de SF que l'on voit en train d'observer un phénomène comme dans les illustrations tirées de *pulps* de SF des années 1940 (avant que l'on parle de « soucoupe volante », l'expression et la controverse sur les *flying saucers* date de 1947). Le fait scientifique, dans les récits de SF populaire, c'est d'abord un phénomène que l'on observe, un phénomène suffisamment massif pour s'imposer au regard, et que l'illustration reconstitue sans exiger rien d'autre qu'un effort de mémoire du témoin (fig. 4).

Les illustrations que l'on rencontre dans les *pulps* de SF des années 1930 et 1940 sont typiques d'un type de mise en scène de l'observation des phénomènes. Le premier à avoir noté ce fait est Bertrand Méheust. En 1978, Bertrand Méheust publie un ouvrage³ dans lequel il établit l'existence d'une étonnante coïncidence entre les récits d'observations d'ovnis survenues depuis 1947 (année où on a commencé à évoquer les « soucoupes volantes »⁴) et le contenu des récits de SF datant d'avant 1947 et tirés pour la plupart de la littérature populaire des *pulps* américains ou des

³ L'intérêt tout particulier du livre de Méheust tient dans le fait qu'il constitue la première analyse culturelle des ovnis car il note le parallèle entre la façon de décrire les observations d'ovnis et la façon dont la littérature scientifique met en scène l'observation des phénomènes, et cela sans jamais faire l'erreur de réduire les ovnis à un pur produit culturel. Méheust refuse, par exemple, la solution de facilité qui consiste à conclure que les témoins d'ovnis qui se sont manifestés après 1947 ont pu lire les récits publiés avant cette période. Souvent plusieurs générations séparent les deux productions culturelles. Ce travail est donc doublement intéressant, par le constat d'un ancrage culturel des ovnis et par le refus de la solution de facilité qui consiste à conclure que l'ovni est « donc » un produit culturel.

⁴ L'histoire des soucoupes volantes date très précisément du 25 juin 1947. C'est ce jour-là que pour la première fois, la presse américaine a évoqué l'observation d'engins bizarres faite par un pilote privé au-dessus du mont Rainier dans l'État de Washington, observation qui a donné lieu à l'invention du terme « soucoupe volante ». Voir Pierre LAGRANGE, « L'affaire Kenneth Arnold. Note sur l'art de construire et de déconstruire quelques soucoupes volantes », dans *Communications*, n° 52, novembre 1990, p. 283-309. Je décris en détail les circonstances de l'« invention » des ovnis dans un ouvrage à paraître aux Éditions de La Découverte (*L'Invention des soucoupes volantes*).

magazines français qui publiaient des récits d'anticipation scientifique⁵. Les mises en scène, les types d'événements, de personnages, etc., décrits par les illustrations tirées de cette vieille SF présentent d'étonnantes ressemblances avec les détails livrés par les images décrivant des rencontres avec des ovnis apparues après 1947.



Fig. 4. Image extraite d'un magazine de science-fiction populaire des années 1940, *Amazing Stories*, montrant l'observation d'un objet céleste par des témoins. L'image date d'une époque où l'on ne parlait pas encore de soucoupes volantes ni d'ovnis. Collection de l'auteur.

Mais la coïncidence soulevée par Méheust n'a jusqu'ici jamais été expliquée de façon convaincante (sans doute parce que son livre n'a pas été lu en dehors des cercles d'amateurs d'ovnis et des spécialistes de SF). Les analyses qui ont repris l'étude de la coïncidence pointée par Méheust sont tombées dans le piège classique qui consiste à réduire l'ovni à une fiction. La coïncidence s'expliquerait par le fait que les témoins d'ovnis liraient trop de science-fiction. Ou bien, version plus sophistiquée, l'ovni serait le prolongement du discours de la SF et la réalité affirmée par les témoins ne serait qu'une forme de rhétorique cherchant à coller à un certain

⁵ Bertrand MÉHEUST, *Science-fiction et soucoupes volantes*, Paris, Mercure de France, 1978 (nouvelle édition, Rennes, Terre de Brume, 2008).

imaginaire scientifique⁶. Cette solution, par son caractère asymétrique (le discours sur l'observation scientifique n'est-il pas susceptible d'être lui-même réduit à un imaginaire ?), est très discutable⁷.

Car, en fait, on constate qu'une bonne partie de la coïncidence est liée au fait que les deux domaines partagent certains codes sur la façon d'exercer le regard sur le monde environnant et sur les phénomènes qui s'y déroulent. La façon dont l'ufologie met en scène l'observation d'un ovni renvoie donc moins à l'irrationnel et la croyance qu'à la représentation des phénomènes scientifiques que l'on rencontre dans la vulgarisation scientifique et dans la science-fiction.

Jules Verne, inventeur des soucoupes volantes ?

Bertrand Méheust est parti de la ressemblance entre la vague d'*airships*, un ancêtre des soucoupes volantes, survenue aux États-Unis en 1897 et le récit de *Robur-le-Conquérant* de Jules Verne, un roman publié en 1884. *Robur-le-Conquérant* met en scène l'histoire d'un inventeur fou qui construit une machine volante, le premier plus lourd que l'air et veut obliger le monde à s'unir. Les apparitions de sa machine, signalée ici ou là, rappellent les témoignages des Américains qui décriront des *airships* une quinzaine d'années plus tard. Jules Verne décrit même la controverse publique que suscite dans la presse les observations de la machine de Robur, qui rappelle la controverse que l'on trouvera dans les journaux américains au moment des observations d'*airships* puis, en 1947, de soucoupes volantes.

Mais justement si on étend notre analyse au-delà de la seule coïncidence entre Robur et l'*airship* ou entre la science-fiction populaire et les soucoupes volantes de 1947, on note que la façon dont Jules Verne met en scène l'observation scientifique présente un parallèle intéressant avec l'histoire de l'observation ufologique. Le savant de Jules Verne, comme le témoin d'ovnis, observe directement la nature. Pierre Aronnax observe le calmar géant par le hublot du Nautilus dans *Vingt mille lieues sous les mers*. Les personnages de *Robur-le-Conquérant* observent une mystérieuse machine volante. L'observation scientifique telle qu'elle est mise en scène par Jules Verne implique ce regard posé sur des phénomènes suffisamment massifs pour se démarquer du paysage environnant.

⁶ Voir par exemple Michel MEURGER, « Alien Abductions », dans *Scientifictions*, 1, 1997.

⁷ Le travail de Bertrand Méheust est peut-être discutable sur un point de sa démonstration. Surpris par l'existence de la coïncidence, Méheust s'est focalisé sur certains aspects de cette coïncidence, et notamment sur la comparaison de la forme des engins décrits par la SF et par les témoins d'ovnis, ou de la morphologie des ufonautes avec celles des *aliens* de la SF, ou encore entre certains comportements des engins de la SF et de leurs pilotes et les comportements attribués aux ovnis et à leurs « ufonautes » dans les témoignages d'ovnis. L'impression qui ressort de cette comparaison des récits de témoins d'ovnis « post-arnoldiens » (qui suivent l'observation de Kenneth Arnold à l'origine de l'« invention » des soucoupes volantes en 1947) et de la SF des années *pulps*, c'est qu'il semble que la thématique ovni a été décrite à l'avance par les auteurs de SF populaire. Mais est-ce là le point le plus intéressant ? Dans deux univers, celui de la SF et celui de l'ufologie qui évoquent à la fois le problème de l'observation et celui des sciences et des techniques, mélangés à la question de la pluralité des mondes, est-il étonnant que l'on ne retombe pas forcément sur des situations étrangement semblables avec des machines volantes en formes de sphères ou de soucoupes se déplaçant sans bruit, manipulant la lumière et pilotées par des êtres présentant certaines caractéristiques morphologiques proches ?

Beaucoup de romans de Jules Verne commencent par une observation insolite : un objet filant à la surface des eaux, des lumières virevoltant dans le ciel. Au début de *Vingt mille lieues sous les mers*, on rapporte les apparitions fugitives d'un monstre marin (on découvrira qu'il s'agit d'un sous-marin, le Nautilus). *Robur-le-Conquérant* débute par les récits d'observation d'une machine aérienne étrange (l'Albatros de l'inventeur Robur). *Maître du monde* commence par des rumeurs de bruits et de lumières au sommet d'une montagne (qui cache en fait la nouvelle machine volante de Robur, l'Épouvante). Chaque fois, on assiste à un début de controverse et à une accumulation d'énigmes sur lesquelles les savants vont se pencher. Le savant de Jules Verne est attiré par les énigmes. Cette représentation du scientifique chasseur de mystères montre que la science mise en scène dans ses romans est moins proche de la science réelle que de ce qu'on appelle parasciences, et plus précisément ici, de l'ufologie.

Vingt mille lieues sous les mers débute comme une histoire de serpent de mer, pas comme une étude scientifique des océans. *Robur-le-Conquérant* invente, presque, un siècle à l'avance, l'histoire des soucoupes volantes, pas celle de l'aéronautique. Le roman débute comme l'affaire des soucoupes en 1947, ou comme celle des mystérieux *airships* observés au-dessus des États-Unis en 1897, par une série d'observations suivies d'une polémique dans la presse alimentée par le scepticisme des savants (le fameux « J'y croirai quand j'en verrai »). Mais en plus les héros sont enlevés à bord de l'Albatros par Robur comme de nos jours les témoins d'ovnis kidnappés à bord de soucoupes volantes.

Mieux : dans *Vingt mille lieues sous les mers*, on assiste à une controverse entre Ned Land, le harponneur canadien, et Pierre Aronnax, le professeur au Muséum d'Histoire naturelle, tous les deux prisonniers du Nautilus. Objet du débat : l'existence du calmar géant. Le Canadien, en digne rationaliste, refuse d'y croire. Aronnax ne parvient pas à le convaincre. Et c'est alors que les faits viennent les départager comme dans les mythologies scientifiques : un calmar géant apparaît, au beau milieu de l'échange d'arguments, de l'autre côté du hublot, mettant un point final à la controverse. Combien de cryptozoologues rêveraient de clouer ainsi le bec à leurs contradicteurs en exhibant un Yéti *made in Tibet* ou une carcasse de serpent de mer sortie toute fraîche des abysses. La réalité bien sûr tourne rarement à leur avantage.

Jules Verne l'a d'ailleurs parfaitement compris. Ainsi, avec les *Aventures de Jean-Marie Cabidoulin* que les jeunes lecteurs de la Bibliothèque verte connaissent sous le titre *Le Serpent de mer*, la proximité avec l'ufologie est encore plus flagrante. Le roman décrit comment un bateau est emporté sur des milliers de kilomètres sur la crête d'une mystérieuse vague avant de s'échouer sur les glaces du cercle arctique. Ici Verne met en scène le caractère éluusif des phénomènes paranormaux. Jamais nous ne saurons si cette vague est provoquée par un monstre marin ou par un tsunami. Le pauvre marin Jean-Marie Cabidoulin achèvera son aventure sans plus de preuve qu'au départ, avec son seul récit et sous les brimades.

Étonnante proximité entre science et parascience chez cet auteur qui est considéré comme l'écrivain scientifique par excellence. Cette proximité est due non à une attirance de Verne pour les brumes de l'irrationnel mais au fait que les « parasciences » sont au contraire d'extraordinaires témoins et acteurs de la culture scientifique. Dans

ses romans, Jules Verne n'invente pas seulement les parasciences mais aussi et surtout la vulgarisation scientifique. Deux univers qui sont beaucoup plus proches qu'on ne le pense habituellement. À l'époque où Jules Verne écrit ses romans, l'une des plus célèbres collections d'ouvrages de science populaire, publiée par Hachette, s'appelle la « Bibliothèque des Merveilles ». En lisant ces magnifiques petits volumes bleu foncé, nous sommes plus proches des cabinets de curiosités des amateurs de Yéti ou de soucoupes volantes que de la Recherche scientifique façon CNRS. Certains titres l'indiquent clairement comme ce volume d'Armand Landrin consacré en 1889 aux « monstres marins » mais qui concerne autant les requins, les baleines, les tortues de mer, les dauphins et... les ours polaires que le serpent de mer ou le Kraken.

D'où cette ressemblance entre la façon dont l'illustration décrit ses opérations dans les romans de Jules Verne, puis dans la SF populaire et la façon dont l'iconographie ufologique met en scène le témoin d'ovnis.

La mise en scène de l'observation des phénomènes par la SF et la vulgarisation scientifique

Pourquoi les ufologues ont-ils recours à des images qui mettent en scène des situations si proches de celles de la VS ou de la SF ? Quelle est la particularité de cette iconographie ?

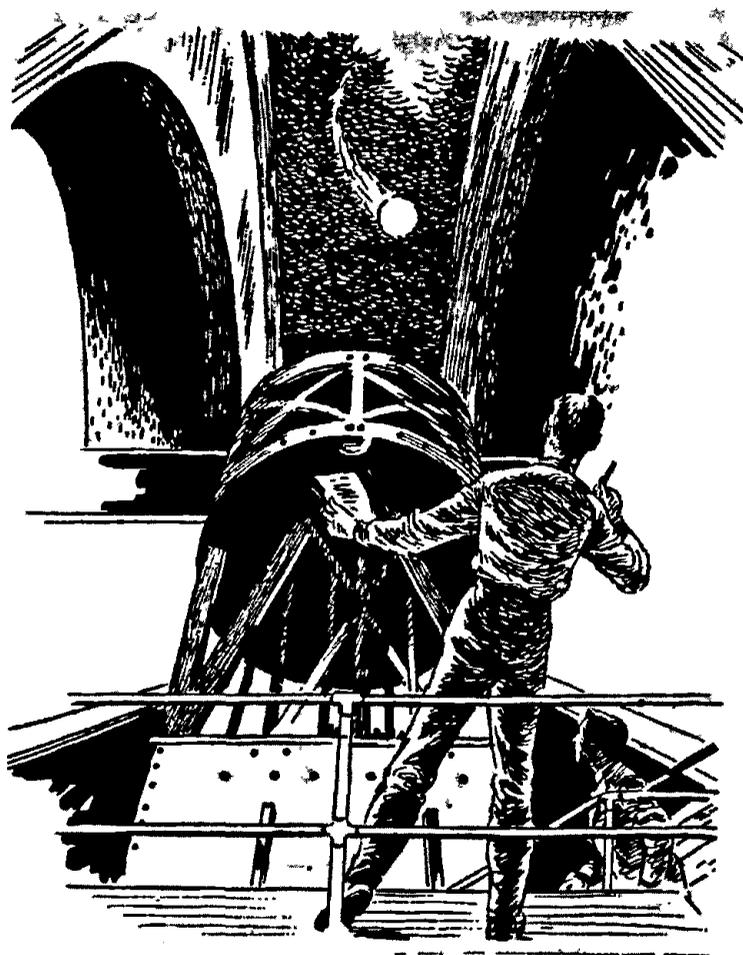
Pour tenter de répondre à cette question, je voudrais me référer à une image découverte dans un roman populaire pour adolescents datant de 1956 et tiré des aventures de Tom Swift, un jeune héros embarqué dans toute une série d'énigmes technologiques. L'un de ces romans s'intitule *Tom Swift et le satellite fantôme*. Et l'illustration qui figure sur le frontispice présente une scène étonnante (fig. 5). Le héros du roman observe un phénomène céleste – une sorte de météore – alors qu'il se trouve dans un observatoire astronomique et – pour mieux voir ! – il se *détourne* du télescope. Tout se passe comme si les instruments scientifiques, au lieu de faciliter l'observation, empêchaient cette observation et devaient donc être contournés. Que nous dit en fait cette image ? Qu'il est impossible d'avoir en même temps le héros qui regarde et le lecteur si on passe par l'instrument. Pour que le lecteur puisse observer la même chose que le héros, il faut que la chose soit visible en dehors du champ étroit du télescope.

La situation est un peu la même en ufologie. Si les ufologues passent par des représentations, des reconstitutions qui empruntent leurs codes à l'illustration de SF ou de vulgarisation scientifique, c'est pour permettre au lecteur d'avoir accès aux faits. Si l'ufologue passait par le genre d'images que produit le travail scientifique, il lui faudrait produire des ufologues qui soient capables de lire ce genre d'images et elles deviendraient alors inaccessibles à la plupart des lecteurs.

Comme la vulgarisation scientifique, l'ufologie veut donner à voir des faits qui soient accessibles à tout un chacun, qui ne passent pas par une culture ésotérique partagée par un petit nombre.

Lorsque les illustrations mettent en scène des objets techniques, comme intermédiaires du regard, ils offrent toujours un champ visuel suffisamment grand pour présenter la même scène que si on ne disposait pas de l'outil technique. Ainsi, une illustration tirée d'un autre magazine de SF montre plusieurs techniciens derrière

leur écran de contrôle sur lequel ils voient passer des engins volants, mais au-dessus de leur écran de contrôle, se trouve une vaste baie vitrée par laquelle ils peuvent voir passer le même engin. L'objet technique est donc soit de trop, soit inutile car la scène doit être bien visible du lecteur. L'auteur, et l'illustrateur, sont donc obligés d'inventer des situations qui permettent ce partage avec le lecteur et de faire voir au lecteur. Cette contrainte a des conséquences intéressantes sur la représentation qui est faite des instruments. L'instrument permettant de voir les faits doit être configuré de telle façon



© Copyright 1956, par Grosset and Dunlap, Inc.

Fig. 5. *Tom Swift*. Image extraite du roman de science-fiction des années 1950 pour adolescents. Le héros, Tom Swift, observe le passage d'un objet céleste et s'écarte du télescope pour mieux voir (!). Collection de l'auteur.

qu'il permette aussi, au même moment, au lecteur de voir. Ce qui conduit à la création de scènes quelques peu étonnantes, mais qui n'étonnent personne ⁸.

Ironie du sort, la science-fiction s'est beaucoup posée en opposition à des discours comme celui de l'ufologie. La SF se voulait du côté de la science, pas du côté de la « pseudoscience ». Mais que peut-on conclure sur ce prétendu partage entre vraie et fausse science lorsqu'on constate que les mises en scène de la réalité présentée par les illustrations de vulgarisation scientifique ou de SF utilisent des codes qui seront repris par la suite par l'iconographie ufologique ? Peut-on parler de « pseudoscience », de pensée magique pour des ufologues qui reprennent en fait seulement les codes de la vulgarisation scientifique ? Loin d'incarner la moindre « croyance », les images produites par les ufologues rappellent étonnamment les images produites par la vulgarisation scientifique et la SF, celles-là mêmes qui nous permettent de nous faire notre représentation de la réalité, cette réalité qu'on va ensuite opposer spontanément à la « croyance ovni ».

Vulgarisation scientifique et parasciences indiscernables

Nous nous sommes peu à peu écartés des situations qui rappellent les observations d'ovnis, mais c'était dans le but de comprendre les contraintes qui s'imposent à l'illustrateur de romans d'aventures scientifiques. Et les constats que nous avons faits sur le type de regard présenté par l'iconographie de SF et sur la place faite aux objets techniques offre peut-être une réponse au problème posé par les images ufologiques. Les images produites par les ufologues ne sont pas plus « pseudoscientifiques » que les images produites par la SF. Si ces deux types d'images insistent sur le regard d'un observateur, c'est pour pouvoir partager ce regard avec le lecteur.

Finalement qu'est-ce qui différencie les images sur lesquelles des scientifiques pointent tel ou tel phénomène et les images sur lesquelles le témoin pointe un ovni ? La principale différence, c'est que le phénomène scientifique n'est pas spontanément visible. Alors que l'ovni est immanquable. Il existe bien sûr une frange de phénomènes qui, tout en étant scientifiques, sont aussi visibles comme des ovnis. C'est le cas des bolides ou des comètes. Mais, d'une part, ils constituent une petite catégorie de phénomènes et ensuite ils ont justement longtemps eu le statut d'ovni, au sens où ils étaient qualifiés de prodiges et parfois même exclus du domaine scientifique (comme les météorites, dont l'histoire de la découverte est souvent comparée à celle des ovnis). Pour devenir scientifiques, ces phénomènes ont dû perdre une bonne partie des

⁸ Ce souci de la visibilité partagée conduit même à des mises en scène iconographiques dont le caractère futuriste est en fait produit par l'obligation de partager le regard. Sur une illustration extraite du magazine *Air Wonder Stories*, le plafond d'un bâtiment est ouvert, ou équipé d'une baie vitrée qui rend visible le sujet de l'histoire. S'agit-il d'architecture ou d'un collage entre deux scènes impossibles à voir en même temps ? À ce niveau on ne sait plus. Dans une autre illustration, le processus est encore poussé plus loin : c'est tout le vaisseau qui devient transparent pour permettre aux héros et au lecteur d'observer directement, sans contrainte. Il y aurait peut-être un parallèle à faire avec ces images religieuses médiévales où le ciel naturel était remplacé par les cieus dorés. Pour nous, cela paraît étrange, ce ciel jaune, mais la SF réalise les mêmes types de montage, de collage sans qu'on le trouve étrange car la technique, le progrès est censé avoir rendu cela possible alors qu'il s'agit de solutions imaginées pour permettre au lecteur de voir ce que les héros ont vu.

caractéristiques qui étaient les leurs et en acquérir d'autres. En devenant scientifiques, les météorites ont perdu leur caractéristique de prodiges et sont devenues en grande partie invisibles. En effet, les bolides aisément visibles constituent une toute petite partie de la catégorie des météorites, la plupart se composant de micro-météorites qui sont invisibles à l'œil nu. Même chose pour les comètes : la plupart des comètes repérées dans le cadre de la recherche astronomique n'ont plus rien à voir avec les comètes qui passionnaient les chroniqueurs de prodiges. La plupart sont invisibles à l'œil nu et ne peuvent être repérées que sur plaque photographique.

Ce qui différencie les ovnis des faits scientifiques, c'est le fait que les ovnis sont vus par tout un chacun et qu'ils n'apparaissent pas au travers du déploiement de réseau d'instruments scientifiques. Mais cette caractéristique est aussi celle des faits scientifiques présentés par la vulgarisation. Dans ce domaine, un fait scientifique invisible, impossible à présenter au lecteur, ne présente aucun intérêt. Si l'on s'interroge sur les faits produits par l'ufologie, il faut alors aussi s'interroger sur la reconstitution des faits scientifiques par la vulgarisation scientifique ou la science-fiction. Ces faits se limitent à des choses observables à l'œil nu, alors que l'histoire des sciences nous montre comment les phénomènes sont devenus toujours plus invisibles à l'œil nu.

La prétendue énigme de départ n'en est pas une. Il n'y a pas d'un côté l'ovni qui relèverait de la croyance et de l'autre les faits réels qui relèveraient de la science, il y a les faits produits par la pratique scientifique qui sont invisibles sans le recours à des instruments, et il y a les faits produits par l'ufologie, la SF et la vulgarisation scientifique qui sont visibles à l'œil nu et qui doivent même éviter le recours à une instrumentation trop lourde, qui risquerait de les faire disparaître.

La vulgarisation scientifique se révèle donc à l'examen assez étonnante. Les images qu'elle produit consistent à s'écarter des faits scientifiques tels qu'ils sont produits par la pratique et notamment par l'iconographie scientifique pour les transformer en prodiges. Comme si la nécessité de s'adresser au public obligeait à transformer les phénomènes scientifiques en d'autres phénomènes qui empruntent beaucoup aux prodiges. C'est cette stratégie iconographique qui est reprise par l'ufologie. Elle a affaire à des phénomènes visibles par des témoins non dotés d'instruments, mais au lieu de les retraduire en faits scientifiques en appliquant les stratégies de production d'images utilisées par les scientifiques, elle utilise les stratégies de la vulgarisation scientifique et de la science-fiction.

Conclusion

Nous sommes partis du débat opposant science et croyance à propos de phénomènes comme les ovnis et de l'idée selon laquelle la science parviendrait à produire de telles représentations alors que l'ufologie ne parviendrait qu'à produire des photos truquées. Mais contre toute attente, nous avons découvert d'une part que le débat sur le partage science/croyance ne s'appuie pas sur l'iconographie produite par les chercheurs mais sur des représentations « populaires » de la connaissance, et que l'iconographie ufologique se rapproche beaucoup plus de cette iconographie issue de la vulgarisation scientifique (comme l'iconographie de la vulgarisation scientifique ou de la SF). L'iconographie produite par les ufologues emprunte ses codes à l'iconographie issue de la vulgarisation scientifique et surtout de la science-fiction

populaire, qui a contribué – par exemple à travers Jules Verne – à fixer une certaine représentation de la figure du savant et des phénomènes de la nature. L'iconographie produite par l'ufologie est donc plus proche de l'iconographie produite par la culture scientifique et le partage entre science et croyance qui est constamment évoqué à propos de la prétendue différence entre des images scientifiques fiables et des photos d'ovnis truquées n'est donc pas recevable. Les ufologues produisent les mêmes types d'images que la culture scientifique.

Le partage entre science et croyance ne renvoie donc pas, dans le cadre de l'ufologie, aux immenses différences que l'on a cru voir entre rationnel et irrationnel. S'il y a donc une énigme, c'est moins celle de la croyance aux pseudosciences que celle de la construction socio-historique de la catégorie de pseudoscience. Nous nous trouvons dans le même genre de situation que celle étudiée par Jean-Claude Schmitt à propos de la catégorie de superstition⁹. Il ne s'agit pas d'étudier si les gens étaient superstitieux mais de reconstituer la construction de cette catégorie intellectuelle. Comme dans le cas de la notion de superstition, il est donc important d'étudier l'ufologie à l'aide des mêmes principes appliqués par les historiens pour l'étude des croyances, des cultures populaires, etc. Il est donc particulièrement important que l'analyse produise sur ce genre de sujet la même distance qu'elle sait maintenir sur d'autres. Cette discussion témoigne de la difficulté d'appliquer aux ovnis les mêmes principes d'analyse mis en place sur d'autres sujets comme les superstitions en raison du fait que ces phénomènes sont discutés dans le cadre du monde auquel nous participons et aussi en raison de leur proximité avec la pratique scientifique, un domaine encore difficile à étudier pour beaucoup de sociologues et d'historiens qui considèrent que les faits scientifiques ne relèvent pas du même genre d'analyse que les autres faits produits par les cultures humaines.

⁹ Jean-Claude SCHMITT, « Les superstitions », dans Jacques LE GOFF et René RÉMOND (dir.), *Histoire de la France religieuse*, vol. 1, Paris, Seuil, 1988, p. 417-551.

Puissance

Des deux morts et trois naissances

Images de théâtre et images pour le théâtre à la fin du Moyen Âge

Corneliu DRAGOMIRESCU

Mon film naît une première fois dans ma tête, meurt sur papier ; est ressuscité par les personnes vivantes et les objets réels que j'emploie, qui sont tués sur pellicule mais qui, placés dans un certain ordre et projetés sur un écran, se raniment comme des fleurs dans l'eau.
Robert BRESSON, *Notes sur le cinématographe* ¹.

Les mots mis ici en exergue, et qui donnent le titre de notre contribution, peuvent à première vue surprendre ; en effet, que cherchent dans un volume dédié à l'efficacité de l'image médiévale les propos d'un radical du *cinématographe*, forme épurée et hautement stylisée du septième art, et dont l'aspect caractéristique est identifié par Bresson dans l'opération de montage ? Cependant, ce qui se profile déjà, c'est la possibilité qu'a une œuvre, ou une image, d'exister sous plusieurs formes, parmi lesquelles seulement quelques-unes ont la capacité d'émouvoir, c'est-à-dire de créer chez le spectateur un état plus haut que celui de la simple constatation, ou du simple passage en revue des diverses composantes de ce qu'il voit ou entend. Mais en quoi cela touche-t-il le théâtre médiéval ?

Premièrement, entendons-nous sur les mots. Du théâtre il y en a au Moyen Âge, mais cela ne ressemble pas à ce que l'on pourrait attendre, nous, habitués du théâtre classique et de la scène à l'italienne. D'abord, n'ayant pas de place fixe, « le théâtre » investit une diversité de lieux, qui n'y sont que temporairement dédiés : places, cours, marchés, salles. Le théâtre médiéval est une *imago mundi* ; la disposition du lieu théâtral reflète « l'ordonnance de l'espace tel que le percevaient les contemporains » ², dans une conception théocentrique. Sous cette grande coupole, les œuvres témoignent d'une grande variété de formes. Pratiquant le mélange des catégories esthétiques, elles sont assurément anticlassiques et se prêtent mal à la classification par genres. Le manque de

¹ Robert BRESSON, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 20.

² Jean-Pierre BORDIER, *Le Jeu de la Passion : le message chrétien et le théâtre français (XIII^e-XVI^e siècle)*, Paris, Champion, 1998, p. 58.

partage strict entre « sacré » et « profane » dans la société médiévale en général³ se reflète très bien dans le jeu théâtral, et ensuite dans les manuscrits qui le consignent : les éléments farcesques trouvent leur place à côté de, et parfois dans les scènes de l'Histoire sainte. Il est possible de distinguer cependant des pièces à sujet religieux⁴, inspirées par les Évangiles ou par l'hagiographie et des pièces à sujet profane, comme les farces ou les moralités, mais dont le but n'est pas moins moralisateur. Parmi les œuvres à sujet religieux, les mystères – dont le grand essor se situe au xv^e siècle – sont sans doute les formes les plus spectaculaires, dramatisant la Passion ou la Vengeance du Christ, ou les martyrs des saints. Les œuvres dramatiques médiévales participent ainsi, avec d'autres médias, à la création et la diffusion d'images censées réaffirmer la foi et faire œuvre de dévotion. Même si elles sont structurées par la parole, ces pièces trouvent leur impact majeur à travers les images qu'elles créent, dans un réseau d'échanges intertextuels et intervisuels avec d'autres supports, comme la peinture et la sculpture⁵. Par conséquent, pour le spectateur médiéval il n'y a pas de rupture entre l'image de théâtre et ce qu'il voit par ailleurs, ni d'un point de vue didactique, ni d'un point de vue émotionnel.

Un aspect important pour le rayonnement de notre propos est la définition même du théâtre, vu d'habitude soit comme littérature (donnant un rôle central au texte), soit comme performance (mettant l'accent sur le jeu, le moment éphémère). La manière de concevoir le théâtre change quand elle est confrontée et croisée avec la théorie de la performance, les pratiques de la réception ou la question des émotions suscitées par celles-ci dans différentes communautés. Refusant l'isolement artificiel par diverses disciplines afin de créer des « objets d'étude » (littéraire, iconographique, etc.), ces approches permettent de resituer le théâtre médiéval dans le contexte de la culture médiévale.

Morts et naissances de l'œuvre

Le propos dramatique donne lieu à une suite d'étapes, chacune génératrice d'images, mais qui sont reçues et vécues différemment. Entre conception du texte, création du spectacle et transmission par le manuscrit, nous retrouvons les étapes qui caractérisent les œuvres dont le but principal est d'être performées. Cette chaîne de

³ Jean-Claude SCHMITT, « Images », dans Jacques LE GOFF et Jean-Claude SCHMITT (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 510.

⁴ Nous rappelons, sans entrer dans les détails, la distinction entre le théâtre de l'Église, traditionnellement dit « drame liturgique », et le théâtre des villes, qui retient les sujets et les thèmes religieux mais dont le contexte de production et de réception est surtout laïque. Le « drame liturgique », par sa nature et ses origines, est partie intégrante de l'office de l'Église ; il n'a été conçu comme « du théâtre » que plus tardivement, et surtout à partir du xix^e siècle, au détriment de son rôle rituel.

⁵ Martin STEVENS, « The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama », dans *New Literary History*, t. 22, 1991, p. 317-337 ; Michael CAMILLE, « Gothic Signs and the Surplus : The Kiss on the Cathedral », dans *Yale French Studies*, t. 80, 1991, p. 151-170 ; Robert L. A. CLARK et Pamela SHEINGORN, « « Visible Words » : Gesture and Performance in the Miniatures of BnF, ms fr. 819-820 », dans Donald MADDOX et Sara STURM-MADDOX (éd.), *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century. The « Miracles de Nostre Dame par Personnages »*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 193-218.

transformations trouve son expression concentrée dans la première partie du titre, à la suite de Bresson ; nous allons la suivre pour voir les spécificités de chaque moment.

Première naissance. L'image de théâtre naît dans l'imagination du dramaturge et meurt une première fois quand elle est couchée sur papier. C'est là le parcours de toute œuvre qui, du pur produit de l'esprit qu'elle est initialement, doit trouver un support pour se fixer et pouvoir toucher son public. Comme nous parlons ici d'un texte qui doit être joué, présenté en spectacle, le fait de le « tuer » sur papier est une étape nécessaire, qui n'est que l'attente de sa vraie vie, celle qu'elle trouvera par la mise en scène. Les personnes sollicitées pour rédiger les textes sont des hommes d'Église, clercs ou chanoines, capables d'investir le discours théologique mais en même temps sensibles à l'élément spectaculaire, dramatique de l'arrangement de ce matériau. Un nombre important de manuscrits transmis, de types très variés, témoignent de l'importance de cette étape préparatoire ; ainsi, on décrit des originaux, préparés en vue d'une représentation, des *rollets* d'acteurs, et des abrégés ou « cahiers de régie » contenant des indications détaillées pour le bon déroulement du spectacle⁶. Les originaux étaient souvent remaniés, soit par l'auteur lui-même, soit à la suite des interventions des acteurs, au cours des répétitions. Le dialogue peut ainsi varier d'une étape à l'autre ; ce qui sera déterminant pour le spectacle futur, c'est la structure, bâtie à partir des épisodes canoniques entremêlés avec des scènes originales, constituant ainsi la base pour les images théâtrales qui vont naître.

Deuxième naissance. Sociologiquement sans doute, l'étape la plus intéressante est justement cette naissance du spectacle, dont l'organisation anime parfois une ville entière, qui y contribue matériellement et dont les habitants se voient attribuer un rôle selon leur position sociale ou leurs aptitudes. Le spectacle qui se crée est dominé par la conception de l'espace, car l'image spatiale traduit, comme l'a bien montré Elie Konigson, une image morale⁷. Les mystères, et notamment les *Passions*, divisent l'espace selon un axe vertical haut-centre-bas, correspondant au monde divin, à la terre et aux enfers, selon une conception théologique de l'univers. À cela s'ajoute un traitement typologique des espaces, selon le modèle médiéval des « figures » qui structure l'interprétation des Écritures, en unifiant l'Ancien et le Nouveau Testament. Le fait que tous les lieux scéniques se trouvent en même temps, juxtaposés, sous les yeux des spectateurs contribue à donner cette image globalisante du jeu. Certaines actions ont lieu ainsi en parallèle et l'attention est dirigée par la prise de parole, alternant entre un lieu ou un autre de l'aire de jeu. Mais le spectateur a le choix de ce qu'il va regarder, pouvant ainsi « monter » les lieux scéniques selon sa volonté, dans un parcours du regard plus libre que sur une scène classique.

En regardant de plus près la fonction du texte, on remarque un redoublement narratif : les indications scéniques reprennent souvent l'action déjà suggérée dans le dialogue. Il y a là un dédoublement : action et parole « font » la même chose sur

⁶ Élisabeth LALOU et Darwin SMITH, « Pour une typologie des manuscrits de théâtre », dans *Fifteenth Century Studies*, t. 13, 1988, p. 569-579 ; Graham A. RUNNALLS, « Towards a Typology of Medieval French Play Manuscripts », dans Philip E. BENNETT et Graham A. RUNNALLS (éd.), *The Editor and the Text*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1990, p. 96-113.

⁷ Elie KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du CNRS, 1975, p. 209.

scène. Bernard Faivre y voit une volonté de « théâtraliser l'écriture »⁸, de montrer en images ce que la parole dit, correspondant souvent à une histoire que tout le monde connaît d'avance grâce à l'enseignement de l'Église. La répétition renforce selon cet auteur le caractère commémoratif du spectacle, car l'annonce de l'intention donne plus de force à l'action et se pose comme une glose face à l'image créée par l'évolution des acteurs dans leur décor.

Du côté de la réception du spectacle par le public, il est évident que le « texte » de la performance diffère fondamentalement du texte dramatique écrit, étant composé de plusieurs systèmes de signes : mots, inflexions vocales, mimique, gestes, mouvement, maquillage, costume, accessoires, scénographie, lumières, musique et son⁹. De là résulte l'impossibilité de fixer avec fidélité cette image complexe, indifféremment du support utilisé ; l'image scénique est unique, non répétable et impossible à retenir. C'est une image affective qui diffère aussi avec chaque spectateur, qui réagit aux scènes qui se déroulent devant lui en fonction de sa sensibilité et de son éducation, vivant à sa manière l'acte dramatique. C'est pour cela que cette idée de l'acte en son accomplissement, de la performance, reste essentielle pour la compréhension du théâtre, en dehors des canons littéraires.

L'œuvre renaît ainsi dans le jeu, animée par les interprètes ; éphémère, elle sera portée dans le souvenir des spectateurs un temps, avant de se dissiper dans le néant¹⁰. On procède alors à la transcription, à partir des diverses traces, écrites et orales, des mots qui forment l'ossature de l'œuvre, qui meurt donc une deuxième fois dans la création du manuscrit. Ici, elle est comme renfermée dans un lieu de la mémoire, guettée par la monumentalisation. Sans le désir d'un lecteur de se rapprocher de l'œuvre, elle risque de rester inerte, renfermée dans un manuscrit-objet de luxe et de prestige.

Troisième naissance. Au xv^e siècle, le « théâtre » devient de plus en plus lié au livre, qui est censé désormais le fixer et le transmettre ; à cette fin sont produits des manuscrits de luxe destinés uniquement à la lecture. À certains d'entre eux – fait spécifique pour le domaine français – on choisit d'ajouter des images qui viennent compléter le dialogue, enrichissant ainsi la réception de ces textes à travers la lecture. La question qui se pose est de voir si l'écrit, qui est du visuel, et se double d'un côté iconographique, parvient à compenser le spectacle, la performance vocale et physique. La troisième naissance aura donc lieu dans un nouvel acte de réception, dans l'imaginaire du lecteur, où vont se combiner d'une manière originale dialogue, enluminures et expérience de spectateur.

⁸ Bernard FAIVRE, « Le théâtre de l'écriture », dans *Littérales*, t. 4, 1988, p. 204, 206.

⁹ Cf. TADEUSZ KOWZAN, cité dans STEVENS, « The Intertextuality », *op. cit.*, p. 319.

¹⁰ C'est sans doute cette étape qui s'écarte le plus de l'exemple concret du cinématographe ; là le spectaculaire du décor, l'intelligence de la mise en scène et la justesse de l'interprétation n'ont un sens que s'ils sont par la suite mis en ordre par l'opération de montage et présentés ainsi à un public. Mais, nous met en garde Bresson, même cela n'est pas suffisant, car beaucoup d'œuvres naissent mortes, restant inertes sur l'écran et dans la pupille du spectateur.

Le spectacle de la lecture : mise en page, mise en scène

Les manuscrits enluminés de théâtre médiéval ont été placés ces dernières années dans la perspective analytique de la lecture performative¹¹. Le concept trouve son point de départ dans les recherches de Mary Carruthers, qui soulignent le caractère performatif de toute lecture au Moyen Âge. Cet aspect trouve une spécificité dans le contexte du manuscrit de théâtre où l'association du texte et des images permet de saisir la dimension dramatique du texte, comme une nouvelle mise en scène ou re-création d'un spectacle à travers la lecture. Chez le lecteur avisé, le texte et les images se combinent avec ses souvenirs des spectacles auxquels il a pu assister et, conscient des conventions théâtrales, il va compléter la lecture avec ses images mentales. Plusieurs questions sont fondamentales dans cette approche : les traits performatifs qu'a le langage poétique peuvent-ils passer sur le support qui le renferme ? Si le manuscrit est en général « re-création »¹², le manuscrit contenant un texte théâtral renforce-t-il cette observation ? Et qu'apporte l'image, qui ajoute la dimension visuelle à un texte qui a été d'abord spectacle ?

La composition de ces images ainsi que leur insertion dans les manuscrits reprennent les conventions du livre enluminé comme pour d'autres œuvres destinées à la lecture méditative ou dévote. Comme toute lecture est susceptible d'être performative, il faudrait parler plutôt d'une lecture performative du livre enluminé, où la lecture des manuscrits des mystères se détacherait comme un sous-genre. En ce sens, nous savons que les livres d'heures étaient lus à voix haute par leurs propriétaires nobles, qui étaient instruits en ce sens, comme le montrent les conseils exposés par Jacques le Gros dans son ouvrage *Le Jardin des nobles*¹³. Nous imaginons facilement qu'ils n'hésitaient pas à appliquer la même technique aux textes de théâtre qu'ils avaient en leur possession. Les pièces de théâtre présentées sous forme de livre font ainsi partie des formes d'expression de la foi et de la piété chrétiennes, constituant un support pour des actes de dévotion, de méditation ou d'enseignement, en fonction de leur destinataire.

Cependant le fait de placer des images à côté d'un texte dramatique, présenté initialement en spectacle, permet de s'interroger sur leurs spécificités et sur leur rôle dans l'imagination du lecteur-spectateur. Le rapport entre mots et images doit être placé dans le contexte où il est perçu, c'est-à-dire dans le déroulement de l'acte de la lecture. L'image a ici un rôle de médiateur, « qui invite à s'arrêter un moment sur la configuration nouvelle image mentale/image peinte/texte »¹⁴. L'image associée au texte a toujours eu une fonction liée à la performance ; un premier exemple est l'image

¹¹ Cf. notamment Robert L. A. CLARK et Pamela SHEINGORN, « Performative Reading : the Illustrated Manuscripts of Gréban's *Mystère de la Passion* », dans *European Medieval Drama*, t. 6, 2002, p. 129-154.

¹² Paul ZUMTHOR, *La lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, 1987, p. 115.

¹³ Paul SAENGER, « Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages », dans *Scriptura e Civiltà*, t. 9, 1985, p. 252-253.

¹⁴ Jean-Philippe ANTOINE, « *Ad perpetuam memoriam*. Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie : 1250-1400 », dans *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge*, t. 100 (2), 1988, p. 560.

des rouleaux d'*Exultet*, peut-être le premier exemple de lecture performative¹⁵. Michael Camille a montré comment les images, fonctionnant pour le lecteur comme des repères au niveau du texte (*trigger*), devenaient ainsi performatives, car elles devenaient du « parlé »¹⁶. Pour le contexte plus large de la discussion, Jean-Pierre Antoine a montré que, sous l'influence de la redécouverte des techniques de la rhétorique antique, « la plupart des images du second Moyen Âge sont *mémoriales* plutôt que *didactiques* »¹⁷. Toutes ces observations constituent des prémices pour essayer de retrouver ce caractère performatif et mémorial des images associées au texte, pour les manuscrits de théâtre.

Une méthode bien ancrée dans l'historiographie accumulée jusqu'au présent entend dépasser les débats « pour ou contre » qui ont tendance à bloquer la réflexion dans des limites restreintes. En ce qui concerne les images, la question a longtemps été de savoir si elles reflètent une réalité « scénique » ou si au contraire elles n'ont aucun rapport avec l'acte dramatique. En dépassant cette dualité peu productive, la discussion se déplace de la question des sources de ces images à leur utilisation et aux effets produits dans une situation particulière. Ainsi une image, même reprise à un autre contexte acquiert une autre valeur quand elle est associée à un texte dramatique, connu par le lecteur-spectateur d'abord à travers des représentations en spectacle. Les images sont ainsi soumises à des procédés de montage image-image, par l'assemblage d'une grande série pour accompagner le texte, mais aussi de montage texte-image, où, pour chaque occurrence, la situation donnée par le dialogue et les rubriques modifie la manière de concevoir et d'interpréter le contenu d'une image, et *vice versa*. L'espace de l'image et l'espace du livre deviennent ainsi, à certaines occasions, des espaces théâtraux.

Le manuscrit médiéval est au xv^e siècle un médium en plein changement, qui vit ses dernières décennies de gloire dans le contexte de l'apparition de l'imprimerie. Cette nouvelle pratique va finir par le rendre caduc et conduira à la reproduction exacte du même espace et des mêmes images, ne laissant plus de place aux variations et aux modifications d'un exemplaire à l'autre. Si le manuscrit se place dans la continuité de l'oral¹⁸, la rupture progressive qui intervient avec le nouveau support, le livre imprimé, déplace la balance vers la sacralisation du texte. Mais avant cette étape, la liberté plus grande du manuscrit pour s'adapter à la performance aura permis à certaines œuvres de trouver une nouvelle vie.

Les manuscrits des mystères tiennent donc encore largement d'une esthétique médiévale ; nous ne sommes pas encore à l'époque de la Renaissance, quand l'image, par l'emboîtement des scènes et par l'utilisation des éléments théâtraux (décor, gestes), va « se dénoncer elle-même comme représentation », jusqu'à devenir « la

¹⁵ Meyer SCHAPIRO, *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000, p. 165.

¹⁶ Michael CAMILLE, « Seeing and Reading : Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy », dans *Art History*, t. 8 (1), mars 1985, p. 28.

¹⁷ J.-Ph. ANTOINE, « *Ad perpetuam memoriam* », *op. cit.*, p. 74. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁸ P. ZUMTHOR, *La lettre et la voix*, *op. cit.*, p. 110.

représentation d'une représentation »¹⁹. Ce dédoublement, qui trahit une autonomie de l'image par rapport à des fonctions rituelles et ses contraintes matérielles²⁰, ne se laisse pas voir encore dans les images des manuscrits enluminés des mystères. Ce théâtre non plus, dans sa conception, n'est pas celui du dédoublement, de la scène dans la scène ; nous sommes encore loin de la représentation-dénonciation mise en scène par Hamlet, ou par le dévoilement de la théâtralité dans le jeu de *l'Illusion comique* de Corneille.

Dans ce contexte il est difficile, voire impossible, de considérer les images des manuscrits comme des images « de théâtre », dans le sens d'une iconographie théâtrale traditionnelle. Souvent leur seul rapport avec l'œuvre dramatique est l'insertion dans un texte dialogué, provenant d'un spectacle, mais que l'enlumineur a abordé comme un texte narratif, sans se soucier de donner une image de l'espace théâtral ou du jeu. Nous pouvons en effet argumenter qu'il n'aurait pas eu raison de le faire, car son point de départ était un texte et l'histoire qu'il raconte, et non les conventions de la scène, art autonome agissant avec d'autres mécanismes. Ainsi, comme le théâtre ne raconte pas le théâtre, l'enluminure n'a pas à raconter l'histoire d'une autre représentation, mais se rapporte directement à la source.

Il convient ainsi de parler d'images *de* théâtre, produites par le spectacle dramatique et prolongées dans sa transmission, et d'images *pour* le théâtre, les enluminures qui parfois reprennent des schémas iconographiques bien connus par ailleurs, mais qui changent de sens une fois mises à côté du texte théâtral et à leur tour influencent le mode dans lequel celui-ci va être re-vu. La performance des images, qui réside dans leur mode d'action dans le manuscrit enluminé, se double ainsi du pouvoir de la performance dramatique, permettant la transformation, la connaissance et la reconnaissance des formes à travers les médias.

Images de spectacle, images des manuscrits, images mentales

Le rôle actif des images dans ce contexte est triple, répondant aux étapes de l'existence de l'œuvre dramatique déjà décrites.

Les images de spectacle, d'abord, se conçoivent en mouvement et atteignent le public dans un continuum de signes²¹, fait spécifique de l'image théâtrale. De temps en temps, par le jeu des acteurs et la manipulation des décors, se créent des tableaux qui évoquent des schémas iconographiques connus, des images iconiques liées aux principaux épisodes des textes saints. Ainsi, dans un manuscrit tardif d'une *Résurrection* tirée du texte de *La Passion* écrite par Jean Michel (1486), l'acteur qui joue le Christ est enlevé par un système de vol ainsi conçu pour qu'on *luy doit veoir les jambes par dessoulz l'engin (...), les cordes qui tireront l'instrument ou Jhesus sera [devant] etre mussées [cachées] de toile en matière de nue*²². Les images des

¹⁹ Hubert DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972, p. 93.

²⁰ *Ibid.*, p. 95.

²¹ Patrice PAVIS, « Geste », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Colin, 2004, p. 152.

²² Repris dans H. DAMISCH, *Théorie du nuage, op. cit.*, p. 108, qui cite Gustave COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1926, p. 153-154.

manuscrits se conforment aux mêmes schémas de représentation : dans le manuscrit de la *Passion d'Arras* d'Eustache Marcadé (texte écrit avant 1440, manuscrit de la fin du xv^e siècle), l'image correspondant à la scène de l'Ascension (fig. 1) ne montre que les pieds du Christ et les disciples agenouillés.



Fig. 1. Ascension du Christ, Arras, BM, ms 697, f^o 299 v.
Cliché de l'auteur, © Médiathèque d'Arras.

L'insistance dans les spectacles sur les moments clef de la narration chrétienne rappelle le fait que les images « de scène » sont fortement liées aux pratiques de la prédication. Le spectacle de mystères est généralement introduit et clôt par un personnage identifié comme le *prescheur* qui, dans ses interventions, montre la valeur morale de ce qui sera joué et en tire l'enseignement pour le profit de l'âme des spectateurs. Si ce cadre du jeu (prologues et épilogues) a ainsi la forme d'un sermon, le jeu s'impose alors comme la démonstration « par personnages » du thème annoncé. Les images théâtrales se placent dans ce cas sur le même plan que d'autres images utilisées par les prédicateurs pour soutenir leurs propos et gagner l'attention des foules, comme celles des portails monumentaux ou des retables. Ainsi le *prescheur* qui introduit le mystère de la *Vengeance Nostre Seigneur* d'Eustache Marcadé parle dans son sermon de la miséricorde de Dieu et de l'utilité du repentir ; il prend comme référence les *livres de Sainte Eglise* et compare la pièce aux images des églises : *A plusieurs gens ont moult valu / Qui point n'entendent l'escriptures / Exemples,*

histoires, poinctures / Faictes es moustiers, es palaix. / Ce sont les livres des gens laix²³. Mais à l'opposé des images fixes utilisées, l'image créée par le jeu des acteurs bouge et parle, et l'action autrefois seulement évoquée ou racontée s'accomplit sous les yeux des spectateurs²⁴. L'image agit ainsi doublement : elle accomplit le geste, le mouvement et en même temps signifie au spectateur un sens qui s'inscrit dans le propos général de la pièce.

Les images des manuscrits peuvent être créées exprès pour un texte dramatique ou adaptées à celui-ci d'après des documents préexistants. Par leurs sujets elles sont liées à d'autres manuscrits laïques, comme ceux destinés à l'enseignement ou à la lecture dévote. Cela se justifie par le fait que l'image accompagne vers la fin du Moyen Âge la tendance de l'individualisation de la piété, qui se traduira par sa miniaturisation et sa multiplication.

Dans le corpus de manuscrits de théâtre, du point de vue de la mise en images, se distinguent deux grandes directions : des manuscrits richement enluminés, avec une, deux ou plusieurs enluminures par page, en fonction de leur dimension²⁵, et ensuite ceux qui ont une seule image au début du texte ou au début des « journées » qui les composent²⁶. C'est bien évidemment le premier type décrit qui présente un plus grand potentiel performatif pour le lecteur-spectateur. Dans les longues séries chronologiques qui accompagnent les scènes dialoguées du texte se font remarquer des images qui sont directement liées aux moments importants du récit évangélique, comme nous l'avons vu précédemment. La tradition iconographique joue ici un rôle important, et nous retrouvons insérés dans la suite des images du manuscrit des vrais moments iconiques, des tableaux de genre qu'on reconnaît immédiatement et que tout lecteur de l'époque devait reconnaître.

Parfois un épisode significatif est richement mis en images, les enluminures suivant de près les diverses phases de l'action. Tel est le cas de la guérison de Vespasien souffrant de lèpre à la vue du voile de Véronique, dans la *Vengeance* écrite par Marcadé, auquel sont consacrées six images, commençant avec le moment où Véronique est prévenue par Dieu de sa mission et allant jusqu'à l'accomplissement de la guérison (du f° 373 v au f° 380 v). Ces scènes supposent une plus grande attention de la part de l'artiste ou des artistes impliqués dans la production, pour créer une image originale et plus adaptée à la situation proposée par le texte. Il y a des cas inverses, plus rares, où l'image représente un moment qui n'est pas marqué par le

²³ Ms Arras Bibl. Mun. 697, f. 359 v.

²⁴ Elle reste quand même dans les limites des représentations ; de nombreux témoignages et chroniques montrent que les spectateurs étaient conscients de ce fait et ne tombaient pas dans le piège d'une « hallucination sacrée », comme on a pu le soutenir autrefois (cf. Jean DuVignaud). Voir Jean-Pierre BORDIER, « Art du faux, miroir du vrai : les Mystères de la Passion (XV^e siècle) », dans *Spectacle and Image in Renaissance Europe*, Leyde, Brill, 1993, p. 60-79.

²⁵ Exemples : le ms. d'Arras, Bibl. Mun. 697 ; les mss. BnF fr. 815 et Arsenal 6431 de la *Passion* d'ARNOUL GRÉBAN ; le ms. BnF fr. 12601 de la *Destruction de Troie* de JACQUES MILET.

²⁶ Exemples : le ms. Cangé, BnF fr. 819-820 des *Miracles de Notre Dame par personnages* ; le ms. BnF 816 de la *Passion* de Gréban ; le ms. des *Mystères de la procession de Lille*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., Guelf. 9 Blankenburgensis.

texte, qui est un moment de passage ou de déplacement d'un lieu à l'autre de l'action. Un bon exemple est constitué par l'image qui se trouve dans la *Passion d'Arras* (fig. 2), où l'on crie les sentences de Pilate ; c'est ce que Pilate demande dans la



Fig. 2. Les sentences de Pilate, Arras, BM, ms 697, f° 194 r.
Cliché de l'auteur, © Médiathèque d'Arras.

scène précédente, et il y fait référence dans la suivante, sans qu'aucun texte de *cri* soit directement associé à l'image. S'il devait y en avoir un, comme par exemple pour l'annonce du recensement décidé par Octavien qui occupe une scène à part (fig. 3), il n'a pas été copié. Ce moment est créé dans le manuscrit seulement par l'insertion de l'image, qui réalise ainsi à elle seule une scène nécessaire à la narration.

Le travail du scribe et de l'enlumineur témoigne d'une volonté de produire une œuvre à part, destinée à d'autres buts que l'usage pour un spectacle. On ne regarde pas en arrière, mais on essaye de produire un objet nouveau, avec une vie propre. On copie, on coupe des rubriques, on en crée d'autres, on les associe à des images. Tout cela ne tient pas au hasard, et l'étude des manuscrits comme celui d'Arras montre une préoccupation pour une mise en page qui devient une sorte de mise en scène parallèle pour une lecture performative.

Les images mentales, produites dans l'acte de la réception, constituent la nouvelle forme de vie de l'œuvre. Ce sont des images émotionnelles. Elles dépendent de la

forme de lecture (solitaire, en groupe, silencieuse ou à haute voix), et aussi de chaque lecteur-spectateur (son niveau d'instruction, son « stock » d'images en mémoire). Le concept d'*imago* relie ainsi objets figurés, mais aussi images du langage et images mentales, rendues possibles grâce à l'*imaginatio*²⁷.



Fig. 3. L'annonce du recensement d'Octavien, Arras, BM, ms 697, f° 23 r. Cliché de l'auteur, © Médiathèque d'Arras.

Si sur scène ce sont la voix et le corps de l'acteur agissant dans un espace déterminé qui construisent la performance, dans le manuscrit ces éléments se retrouvent à travers dialogues, rubriques et images prises ensemble dans cette nouvelle mise en scène qu'est la mise en page. La voix est bien sûr inscrite dans le texte lui-même et se retrouve par la suite dans la voix haute du lecteur solitaire ou de la personne qui fait la lecture pour un groupe de personnes. À leur tour, les images montrent de nombreuses scènes de dialogue qui, à travers les gestes d'élocution qu'elles contiennent, renvoient le lecteur au texte respectif, transcrit sur la page, mais aussi à la pratique de représenter et de voir ce genre de texte, en spectacle. Invoquer le fait de parler et le dialogue dans les images, c'est rappeler d'une autre manière l'oralité de ces textes et leur potentiel

²⁷ Jean-Claude SCHMITT, « *Imago* : de l'image à l'imaginaire », dans Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'or, 1996, p. 33.

performatif, allant des formes originales de présentation, en spectacle, jusqu'à la lecture privée.

Le corps devient présent par les références aux gestes et mouvements, encodés dans le manuscrit sur les deux niveaux du texte et de l'image. Dans le texte les références aux gestes sont plus rares, elles concernent plutôt les grands déplacements. Les didascalies pour lecture sont réduites à l'essentiel (par rapport aux didascalies en vue d'une représentation), l'information concernant le jeu étant ainsi largement absente. Alors intervient l'image, fournissant des détails qui rappellent la présence de l'acteur. Si l'on va dans ce sens, les gestes agissent comme des détails significatifs dans la construction de cette présence, des indices pour la corporalité et donc des signes, des indices pour la performativité de l'image. Le détail, en particulier celui fourni par le geste et la posture, a ainsi le rôle de stimuler l'imagination du lecteur-spectateur, contribuant à l'acte d'imaginer le spectacle. Cette présence efficace crée un « effet de jeu » ou « effet de performance », pour user d'une analogie avec l'effet de réel décrit par Roland Barthes²⁸. Ces éléments sont un fil conducteur entre la performance scénique et la performance de la lecture, sans qu'il y ait une similarité directe entre le langage du corps engagé dans le jeu et celui des signes iconographiques. Les deux se rencontrent dans la tête du lecteur-spectateur, comme outils pour la création de divers discours et états émotionnels.

Comme des fleurs dans l'eau

Bresson insistait sur l'importance de l'opération de montage des images filmées, dont l'ordonnement conscient constituait l'âme du *cinématographe*, le distinguant ainsi du théâtre filmé. Dans notre analogie, les réalisateurs des manuscrits partent des traces d'un spectacle populaire à grande échelle pour créer des livres dont la portée spirituelle est soutenue par leur variété et splendeur, présentant tous les éléments pour stimuler le lecteur-spectateur et l'engager dans une vraie expérience interactive, avec le texte et avec son propre passé. Dans cet ensemble complexe se détachent par leur importance les enluminures, dont la charge sémiotique et émotionnelle se combine ensuite avec l'image mentale suscitée par les mots, dans un autre acte de montage, plus difficile à saisir. Au Moyen Âge ce processus acquiert des éléments spécifiques justement à cause du statut particulier de l'image médiévale, qui se place loin de la *mimesis*, n'étant pas illustrative mais complémentaire de la parole. De plus, la matérialité de l'image médiévale, son caractère d'incarnation la rapproche encore des actes performatifs, dont les formes dramatiques font partie.

Les œuvres dramatiques médiévales, et notamment les grands mystères du xv^e siècle, participent avec d'autres médias à la création et la diffusion d'images censées réaffirmer la foi et faire œuvre de dévotion. Une pièce parcourt une série d'étapes,

²⁸ Roland BARTHES, « L'effet de réel », dans *Communications*, t. 11, 1968, p. 84-90. Nous discutons ici principalement le rôle des images ; en ce qui concerne les textes, Nancy Freeman Regalado montre que l'effet de réel caractérise en général les genres littéraires médiévaux, y compris les mystères, sous la forme d'un réalisme – « *presentational realism* », selon C.S. Lewis – construit entre autres à travers l'insertion de références historiques. Cf. Nancy FREEMAN REGALADO, « *Effet de réel, Effet du réel : Representation and Reference in Villon's Testament* », dans *Yale French Studies*, t. 70, 1986, p. 73.

entre sa création par un auteur, la présentation en spectacle, la fixation par écrit et ensuite la transmission par la lecture, dans l'attente d'une autre représentation. Le propos dramatique, la structure pouvant donner naissance à l'acte théâtral par la souche ludique qu'elle contient, revêt de fait à tour de rôle plusieurs formes, textuelles ou performatives. En ajoutant des images qui viennent compléter le dialogue et enrichir ainsi la réception de ces textes à travers une lecture performative, une nouvelle forme d'existence au texte dramatique prend vie. Entre le ^{xiv}e et le ^{xvi}e siècle, le théâtre se retrouve donc disséminé sous une variété de formes qu'il convient de prendre en compte afin de comprendre leur origine et leur importance pour les divers publics.

Image-action

La performance avec et entre les images :
quelques exemples à la fin du Moyen Âge et aujourd'hui

Chloé MAILLET

Cette surface constituera un dessin achevé
lorsque le récepteur :
l'aura regardée
aura respiré devant elle
aura lu ces mots
les aura oubliés¹.

Douglas Huebler, par certains de ses textes (qui étaient aussi des dessins), propose un cheminement intellectuel et physique au spectateur, qui peut seul justifier l'existence même des mots qu'il dessine et de l'image qu'ils forment. On trouve ici la trace des analyses de John Austin sur l'énoncé performatif² qui eurent un impact profond sur les pratiques artistiques de nombreux artistes que l'on a apparentées *a posteriori* sous le terme d'art conceptuel³. À l'époque même où se multipliaient les expériences de performances comme art vivant sur la scène de l'art contemporain, Huebler, Weiner et Baldessari conjoignaient un certain refus de la production d'objets d'art à la production de performances uniquement formulées par le langage. Dans les années 2000, une quarantaine d'années après que la performance a été adoubée par l'histoire de l'art contemporain, la plupart de ses spécialistes s'entendent pour écrire que cette pratique ne souffre toujours pas de définition exclusive. « L'œuvre peut être présentée en solo ou en groupe, être accompagnée d'éclairages, de musique ou d'éléments visuels réalisés par l'artiste, seul ou en collaboration, et produite dans

¹ Douglas HUEBLER, dessin tiré de *Selected Drawings (extraits)* (1968-1973), p. 75, coll. Galleria Sperone, Turin, 1971, édité dans Gauthier HERRMAN, Fabrice REYMOND et Fabien VALLOS (dir.), *Art conceptuel, une entologie*, Paris, Mix, 2008, p. 207.

² John L. AUSTIN, *How to do Things with Words*, Oxford, 1962, trad. fr. Gilles LANE, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

³ Cf. François PIRON, « Would prefer not to », dans *Art conceptuel, une entologie, op. cit.*, p. 466, et sur les rapports entre art conceptuel et langage : Joseph KOSUTH, « Art after Philosophy », publié en trois parties dans *Studio international*, vol. 178, Londres, oct.-nov.-déc. 1969, p. 134-137, 160-161 et 212-213.

les lieux les plus divers, des galeries d'art aux musées et aux espaces alternatifs »⁴. La performance ne se définit pas autrement qu'entre un certain rapport entre image et action⁵. Et au final, la lacune de définition en constitue même un des critères déterminants les plus certains.

La performance a cependant des caractéristiques particulières, et principalement le fait qu'elle sous-entend une action et un public. « La performance est une façon d'en appeler directement au public, de heurter l'auditoire pour l'amener à réévaluer sa propre conception de l'art et ses rapports avec la culture. En ce qui concerne le public, l'intérêt qu'il a témoigné à cette technique, plus particulièrement dans les années 1980, découlait de son désir manifeste d'accéder à l'univers de l'art, d'être le spectateur de ses rituels et de sa communauté distincte et de se laisser surprendre par les manifestations inattendues, toujours anticonformistes, conçues par les artistes »⁶.

Une autre des principales caractéristiques de la performance, qui la rend particulièrement difficile à étudier est sa nature éphémère : « La culture de la performance, c'est ce qui ne reste pas, même quand on se souvient de tout. Est-ce bien arrivé ? Même pas sûr »⁷. Cette forme d'art oubliée et très partiellement documentée fut conceptualisée dans les années 1970, mais fut aussi tout aussitôt rapprochée d'autres formes artistiques historiques que l'on n'appelait pas alors performances mais que l'on perçut, par la confrontation avec les pratiques contemporaines, comme apparentées. C'est en 1979 que Rose Lee Goldberg écrivit une première histoire de la performance, comme si l'expérience de l'âge d'or de cette pratique poussait à lire autrement les expériences publiques en remontant dans un premier temps jusqu'au futurisme et à Dada (mais il est aisé d'imaginer que l'on aurait pu remonter plus loin dans le temps).

Le rôle des images dans la pratique de la performance est lui aussi complexe. Elles peuvent être des traces (souvent déceptives, d'ailleurs) de ce moment éphémère, ou bien des outils pour de futures réactualisations de l'action (communément désignées

⁴ ROSELEE GOLDBERG, *La Performance du futurisme à nos jours*, avant-propos, trad. fr. Christian-Martin DIEBOLD, Paris, Thames et Hudson, 2001, p. 8.

⁵ « L'analyse de l'emploi du terme « performatif » dans le monde de l'art révèle un usage de moins en moins précis. Il sert souvent à décrire, définir ou estimer une création ayant des liens de parenté avec la performance ou possédant des attributs comparables. Il suffit de regarder l'immense diversité des œuvres associées à ces termes pour s'apercevoir que la performance est tout sauf une discipline rigoureusement définie. Il s'agit plutôt d'une sorte de réseau hétérogène qui regroupe des concepts et des démarches artistiques issus de techniques, courants et origines culturelles très divers. Dans le domaine des arts visuels, le terme s'emploie surtout pour désigner une forme artistique fondée sur une représentation en mouvement, en action » (Jens HOFFMAN et Joan JONAS, *Perform*, Londres, 2005, trad. fr. Michèle HECHTER, *Action*, Paris, Thames et Hudson, 2005, p. 15).

⁶ R. GOLDBERG, *Performance Art*, op. cit., p. 8.

⁷ Guillaume DÉSANGES, « Une histoire de la performance en 20 minutes », conférence présentée aux revues parlées du centre Pompidou (février 2004), dans le cadre de l'exposition Agnès b. aux abattoirs de Toulouse (juin 2004) et à l'école des Beaux-Arts de Clermont-Ferrand (décembre 2004), texte intégral édité dans *Trouble*, n° 5, p. 81 et suiv.

comme *Re-enactments*)⁸. Parfois on trouve des images qui sont plutôt une tentative de proposer un équivalent formel à cette action, ou bien des images qui sont partie intégrante de l'action. On peut donc se demander si le statut des images dans les performances modifie la lecture de celles-ci, et en quoi ce statut peut-il aussi nous faire réenvisager celui des autres images. Il sera ici question d'une collusion particulière entre image et parcours (au sens physique et intellectuel) à travers certaines expériences de déambulations et de voyages intimement présente dans la genèse des images. Cet article proposera un retour sur les pratiques de performance artistique pour tenter de repenser le rapport entre image et action à la fin du Moyen Âge. Il s'agira ainsi de réagir à certaines expériences de performances depuis l'art conceptuel (à l'époque où l'image et l'objet ont perdu leur statut de référent⁹), et de les confronter à des œuvres médiévales (à l'époque où les images n'étaient pas encore de l'art¹⁰).

Parcours et images de Douglas Huebler

« Le monde est rempli d'objets, plus ou moins intéressants ; je n'ai aucune envie d'en ajouter même un seul. Je préfère, simplement, constater l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieu »¹¹. Douglas Huebler, devenu un des chantres de l'art conceptuel suite à cette exclamation, signa ainsi un certain refus de la production d'œuvres d'art. Mais Douglas Huebler ne signifia pas pour autant qu'il ne produirait plus d'images. Il faisait davantage mention de son refus de résumer l'action artistique à des images matérielles. Il a arpenté l'Amérique à plusieurs reprises, a voyagé en Europe, pris des photos et consigné le tout sur des cartes géographiques qui furent des témoignages d'œuvres insaisissables qu'il nomma d'abord *Site Sculptures* puis *Location Pieces*¹². « À la fin 1967, cherchant une alternative à la problématique de la création de nouveaux objets, je trouvai une solution dans l'idée de carte de géographie : celle-ci s'imposa comme le modèle conceptuel par excellence avec ses signes visuels en réduction juxtaposés au langage descriptif. Je réalisai dès lors un

⁸ Pour un aperçu de ces réactualisations de performances on peut consulter Christophe KIHM, « La performance à l'heure de son *reenactment* », dans *Performances contemporaines*. Art Press, 2, n° 7, 2008, p. 20-30.

⁹ On cite souvent le *statement* de Lawrence Weiner comme l'énoncé-phare de cette époque d'un changement de statut de l'œuvre d'art : « 1. L'artiste peut construire la pièce. 2. La pièce peut être fabriquée. 3. La pièce n'a pas besoin d'être réalisée. Chacune de ces éventualités se valant et étant conforme à l'intention de l'artiste, le choix dépend de la décision du destinataire lors de la réception » (1960/1962).

¹⁰ Nous faisons ici référence à l'ouvrage fondateur d'Hans BELTING, *Image et culte. L'histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998, dont le titre original est « Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst » (1990).

¹¹ *January 5-31*, catalogue de l'exposition, New York, Seth Siegel, 1969.

¹² La plus fameuse des pièces géographiques d'Huebler est le *Site Sculpture Project*, *42° Parallel Piece*. L'artiste avait « marqué » quatorze localités situées plus ou moins sur le 42° parallèle aux États-Unis. Le marquage était simplement le produit des récépissés délivrés suite à l'expédition de lettres aux chambres de commerce des villes.

nouveau genre de travail dans lequel une documentation photographique s'adjoignait aux cartes »¹³.

En 1970, quelques années après que cet ancien sculpteur et peintre renonça à ces *media* de prédilection, il réalisa une de ses œuvres les plus emblématiques. Invité par deux institutions différentes, en Allemagne et en Italie, les galeries Konrad Fischer à Düsseldorf et Sperone à Turin, il choisit de réaliser une exposition simultanée entre les deux villes, qui dura une semaine¹⁴. Il présenta une photographie de lui-même en autostoppeur sur laquelle est inscrit au marqueur : « Christmas Day, 1970, Strasbourg », collée sur une carte de la région (fig. 1). Au dos, une autre carte propose un trajet à effectuer. La proposition fut transmise comme carton d'invitation pour cette exposition simultanée. On pouvait trouver dans les galeries cette invitation ainsi que le descriptif suivant :

Du 25 décembre 1970 au 31 décembre 1970.

Le jour de Noël, à 10h du matin, près de Sélestat, en France (ville située à peu près à mi-chemin de Düsseldorf et de Turin), l'artiste tirera à pile ou face la direction dans laquelle il partira en auto-stop pour l'une ou l'autre des deux galeries...

Face, en direction du Nord, et pile, en direction du Sud. Chaque fois qu'il descendra d'une voiture il devra laisser le hasard décider de la suite de son voyage ; le jeu de pile ou face devant finalement déterminer s'il doit poursuivre dans la même direction ou s'il doit revenir sur ses pas.

Dans le cas où il rallierait soit Düsseldorf soit Turin d'une seule traite, l'artiste ne serait pas obligé de reprendre la route ce jour-là. En règle générale, l'artiste devra s'arrêter et trouver aux alentours un lit pour la nuit au bout de sept heures de voyage. Dans tous les cas, l'artiste se remettra en route tous les jours à 10h00, et, s'il se trouve déjà à Düsseldorf ou à Turin, il n'aura pas d'autre choix que de repartir en auto-stop dans la direction opposée.

Du 6 janvier au 12 janvier 1971.

La documentation liée à chacun des 7 premiers jours de « l'exposition » sera visible dans les 2 galeries ; les documents (cartes, polaroids, noms, heures, orientation, distances parcourues, etc.) ayant trait au voyage vers le Nord chez Konrad Fischer et ceux liés au voyage vers le Sud à la Galleria Sperone.

A Strasbourg, France, 25 décembre 1970.

Les efforts fournis, de 10h à 15h 30, pour rejoindre Sélestat en auto-stop étant infructueux, et la température chutant brutalement, l'artiste abandonna le projet ci-dessus décrit. Il prit alors un train pour Paris où, les jours suivants, il passa son temps à voyager dans le métro, ou à se balader par-ci, par-là, toujours guidé dans ses pérégrinations par le jeu de pile ou face, qui détermina, de fait, le choix des lieux que l'artiste allait photographier dans le but d'accomplir un cycle de travaux « alternatifs »¹⁵.

¹³ Douglas HUEBLER, 10+, *Dittmar Memorial Gallery, Northwestern University*, Evanston, 1980, cité par Frédéric Paul dans D. HUEBLER, *Variables etc.*, catalogue d'exposition, Limoges, FRAC Limousin, 1993, p. 14.

¹⁴ *Variable Piece (in Progress)*, Description de « Simultaneous », exposition avec Konrad Fischer, Dusseldorf et Galleria Sperone, Turin, Announcement card-text, 1970.

¹⁵ Cf. Douglas HUEBLER, *Variable, op. cit.*, non paginé.

Performances dans les images de Céline Ahond

Céline Ahond est une artiste qui travaille depuis quelques années essentiellement autour de la prise de parole face/dans/avec des images. Elle projette souvent des images, les commente en public, s'incruste à l'intérieur par effet numérique dans certaines vidéos¹⁷ ou simplement en se positionnant devant l'écran de projection. « Il est toujours question dit-elle, de mouvement et de circulation dans les images, que je fais ici surtout avec ma voix »¹⁸.

Ses images proviennent d'une collection personnelle d'objets (souvent issus de magasins de farces et attrapes), de cartes postales (de provenance variée) et d'images découpées ou imprimées (parmi lesquelles des citations d'écrivains et de cinéastes). Sa performance *Une mouche ne pèse pas le même poids qu'une note de musique*¹⁹ la mettait en scène devant un écran où étaient projetés à un rythme cadencé des images extraites de cette collection. Armée d'une télécommande, elle décrivait un parcours impossible au sein de ces images. Mais au lieu de maîtriser le passage d'une image à l'autre grâce à cette télécommande, comme le ferait un conférencier, elle ne peut qu'arrêter de temps à autre le flux des images en les mettant en pause, et l'on s'aperçoit rapidement que les images ne sont pas indépendantes mais liées dans un diaporama vidéo. On voit ainsi apparaître plus d'une centaine d'images en une demi-heure, et la voix, au débit quasiment ininterrompu, les commente et les lie, en tentant de suivre ce flot d'images, de répondre aux interrogations qu'elles suscitent. Les images du diaporama de Céline Ahond sont des prises de vue d'objets, des images dans les images. Pour que nous en soyons persuadés, la balle rebondissante est photographiée entre son pouce et son index, et une carte postale est posée sur la table de camping qui lui sert d'atelier portatif. Ces images sont la trace d'une collecte, du voyage qui a permis cette recollection. Et les photographies font état de l'action de leur monstration, tant il est vrai qu'elles semblent comme sorties les unes après les autres d'un immense carton. Les images appartiennent à plusieurs registres : elles sont parfois documentaires (comme dans son corpus de photographies de la vie de Marilyn Monroe, la femme devenue image) ou parfois il s'agit de photomontages réalisés par l'artiste. La parole est comme une conséquence, un commentaire émanant en direct de ce flot d'images et tentant de lier les unes avec les autres des images de documentaires sur Pasolini, des vidéos de vacances tournées en super 8 et des photographies de balles rebondissantes.

Pour une exposition et une performance récente, *Une mouche à Tourcoing*²⁰, Céline Ahond a arpenté Tourcoing en suivant un itinéraire déterminé par l'écriture du mot mouche sur un plan de la ville de Tourcoing (fig. 2). Ce symbole du trompe-

¹⁷ *Les descendants du ptérodactylus sont-ils encore vivants ?*, vidéo, 11', Centre de création pour l'enfance de Tinquieux, 2005.

¹⁸ *Le speaker corner*, galerie extérieure, Square Chanoine Viollet, Paris, 2007.

¹⁹ Dans *Les machines désireuses*, une soirée organisée par le commissariat au MAMC de Strasbourg, 2007.

²⁰ Galerie Chatiliez, mars-juin 2009, Tourcoing. L'exposition performance s'est faite en trois phases : une série de marches et d'explorations de la ville, une performance le 21 mars 2009 présentant une partie des images prises sur cet itinéraire et les micro-actions qui s'y étaient déroulées (déplacement d'une table de camping, circulation d'un livre intitulé *Vernissage*), et

l'œil de la peinture Renaissance²¹ est pour elle un motif récurrent, depuis la lecture d'un texte de Marguerite Duras, *Écrire*²². Comme un clin d'œil à Douglas Huebler, l'invitation à son exposition était une carte de la ville de Tourcoing marquée par des gommettes qui résumaient les différentes étapes de constitution de l'exposition (jaune pour la circulation d'un livre jaune publié par l'artiste, bleu pour une table de camping qui lui sert d'atelier, rouge pour des panneaux écrits présents dans l'exposition, et vert pour un concours de bouquets organisé dans les jardins).



Fig. 2. Céline AHOND, *Une mouche à Tourcoing*, Galerie Chatiliez, Tourcoing, mars-juin 2009. Courtesy de l'artiste.

une exposition, du 11 avril au 13 juin proposant une collection de farces et attrapes, quelques peintures de natures mortes prêtées pour l'occasion et une projection de diapositives.

²¹ On pense par exemple à Petrus Christus, *Portrait d'un moine chartreux* (Metropolitan Museum, 1446) où une mouche est placée sur le rebord du cadre de la peinture, ou à la *Madone et l'enfant* de Carlo Crivelli (Metropolitan Museum, 1473).

²² Marguerite DURAS, *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993. Pour Céline Ahond, la mouche est devenue comme un leitmotiv volant entre ses différentes pièces : *Qu'est-ce qui se passera si une mouche vole entre ces images ?*, vidéo, festival Videofformes, 2008 ; *Je sais pourquoi une mouche ne pèse pas le même poids qu'une note de musique*, performance, MAMC Strasbourg, 2007.

Céline Ahond propose une performance sans fin ou toujours recommencée, un voyage qui transporte les images et part à leur recherche. Ce travail l'a conduite sur les traces de Douglas Huebler, en faisant de son parcours dans les rues de Tourcoing une véritable performance. Cette dernière permet de faire se confronter des images qui avaient précédé le voyage à d'autres qui le commentaient. Ce type de pratique artistique a contribué à faire prendre conscience aux historiens que l'œuvre est à la fois dans l'image et dans le parcours qui l'a entourée. Les images médiévales étaient la plupart du temps construites sur un rapport étroit entre image et texte. Elles étaient aussi souvent liées à des pratiques rituelles ou cultuelles, non seulement de la part des auteurs des images mais aussi de leurs spectateurs. L'image était liée à l'action.

Un lecteur arpenteur au xv^e siècle : Louis de la Vernade

À la fin du Moyen Âge, les traces de la réception des images, et des livres d'images plus encore, sont très ténues, et assez mal connues²³. Nous n'en conservons que des signes, souvent insérés au sein même du manuscrit. La première trace que l'on peut identifier comme témoignage de lecture est l'illustration elle-même. Commandée par son acheteur et réalisée par un groupe d'enlumineurs, elle est une interprétation, le fruit d'une lecture particulière de ce texte²⁴. Plus rarement on trouve au sein même du manuscrit des traces d'un lecteur qui, réagissant à ce texte et à ses images, les aurait lus activement, en y laissant des traces de son passage témoignant de l'influence que cette lecture aurait eue sur sa vie²⁵. C'est le cas d'un manuscrit peu connu de la Bibliothèque vaticane, qui était pourtant une des premières versions enluminées du plus grand succès de la fin du Moyen Âge : la *Légende dorée* de Jacques de Voragine.

La *Legenda aurea*, de son titre original, est une compilation hagiographique et liturgique rédigée par Jacques de Voragine, un prieur dominicain à l'époque où il rédige le texte (dans les années 1260), connu pour avoir été par intérim maître de l'Ordre des frères prêcheurs (1283-1285) et avoir fini sa vie archevêque de la ville de Gênes (de 1292 à 1298). Si les copies sont nombreuses dès les années 1260, on ne

²³ « Les pratiques médiévales souvent fort bien explorées par des approches monographiques ou sérielles, restent encore un continent méconnu, dès lors qu'on s'interroge sur le rapport singulier de l'écriture avec ce qui la précède, et qu'on veut s'appuyer sur l'horizon d'une réception qui oriente la production d'œuvres nouvelles » : Danielle BOHLER, « Introduction », dans *Le goût du lecteur à la fin du Moyen Âge*. Études réunies par Danielle BOHLER, Paris, Le Léopard d'Or, 2006, p. 9.

²⁴ « Une des particularités du livre-manuscrit médiéval, surtout pour les derniers siècles du Moyen Âge, tient en effet à ce que le dialogue entre l'œuvre et son public est inscrit dans le manuscrit même, à travers son illustration. De fait, chaque manuscrit est un exemplaire unique, produit pour un destinataire particulier qui généralement l'a commandé et en a fait concevoir et superviser l'illustration, c'est-à-dire le cycle iconographique » (Marie-Hélène TESNIÈRE, « La réception d'une œuvre d'après son illustration : l'exemple des cas de nobles hommes et femmes de Boccace en France au xv^e siècle », dans D. BOHLER, *Le goût du lecteur*, op. cit., p. 69).

²⁵ Gil BARTHOLEYNS, Pierre-Olivier DITTMAR et Vincent JOLIVET, « Des raisons de détruire une image », dans *Images Re-vues*, 2, 2006, http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=7, et G. BARTHOLEYNS, P.-O. DITTMAR et V. JOLIVET, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2008, p. 132-146.

connaît que deux manuscrits enluminés à la fin du XIII^e siècle²⁶. Le premier, datant des années 1285, est parisien (le HM 3027 de la Huntington Library de San Marino) et le second, qui nous intéresse ici, fut réalisé dans le Sud-Ouest, probablement à Toulouse autour de 1300. Il n'est en effet pas daté mais contient en fin de volume, et avec le même style d'écriture et d'enluminure, une Vie de saint Louis, canonisé en 1297.

Ce manuscrit, malgré son caractère exceptionnel dans le corpus de la *Légende dorée*, est presque inconnu²⁷. Il comporte 192 images (alors que la *Legenda* comporte 178 chapitres, avec en plus ici la Vie de saint Martial et de saint Louis). Les images sont construites selon une hiérarchie bien visible, qui distingue les fêtes importantes de celles qui le sont moins. Le premier ensemble concerne trente-sept miniatures, représentant les Vies ou chapitres les plus importants. Ils appartiennent au temporel ou aux fêtes de saints les plus importantes, mais aussi aux saints ayant un culte important. Il s'agit de miniatures soignées confiées souvent aux meilleurs enlumineurs de l'atelier. Les scènes représentées sur les fonds mosaïqués traditionnels, rouge et bleu, alternés, sont pour ces images enrichies d'or, et surmontées par des constructions architecturales gothiques, constituées surtout de tours (fig. 3). Le deuxième type d'images, intermédiaire, présente la scène au sein d'une architecture, mais sans se prolonger en dehors du cadre de la miniature, et sans tour. On peut en regrouper quinze de la sorte. Le dernier ensemble regroupe toutes les autres miniatures de facture assez simple. La scène est représentée sous une arcature géminée et trilobée. Les cadres sont parfois divisés en deux. On y voit en général une représentation d'un saint (ou son tombeau) confronté à une personne ou un groupe de personnes dans un ou deux épisodes de sa vie, souvent son martyre.

Pour ce qui est du commanditaire du manuscrit, les seules informations que l'on puisse recueillir sont contenues dans un bref colophon, au f° 242 : *Finito libro reddatur gracia episcopo. / Hoc opus exigi. Sit summo gloria Regi / Celine Regine laus cum sanctis sine fine*. Se mettant sous le patronage du Christ, de la Vierge et des saints pour l'éternité, il nous signale que ce livre a été fait grâce à un évêque, et sans doute selon sa commande. Si le manuscrit a bien été réalisé à Toulouse dans les années 1300, l'évêque était Petrus de la Chapelle Taillefer (évêque 1298-1305, cardinal 1303-1306 et mort en 1312), qui aurait donc pu être le commanditaire du manuscrit²⁸. Ensuite, plusieurs textes ont été ajoutés à la suite de la *Légende dorée* (les Vies de saint Éloi

²⁶ La plupart des manuscrits enluminés, à quelques exceptions près sont des manuscrits de la traduction française de JEAN DE VIGNAY, dont le premier est daté de 1348 (Paris, BNF, ms français 241).

²⁷ On en trouve une brève mention dans Silvia MADDALO, « *Unus Deus, una fides, unum baptisma*. Il Rogo dei libri : ragioni e momenti di un tema iconografico », dans *Medioevo : immagini e ideologie*, 2007 ; et une description dans le catalogue de l'exposition à Rome : Claudio LEONARDI et Antonella DEGL'INNOCENTI (dir.), *Maria, Vergine, Madre, Regina, le miniature medievali e rinascimentali*, Biblioteca Vallicelliana, déc. 2000-févr. 2001, Rome, notice 65, p. 404-407.

²⁸ La présence dans le manuscrit d'une Vie de saint Martial pourrait aussi nous faire opter pour une commande à Limoges, tandis que le manuscrit aurait ensuite circulé jusqu'à Toulouse.

et de sainte Geneviève, un sermon sur la Vierge et une notice de saint Anastase, à la fin du volume, et au tout début un récit de la passion des dix mille martyrs du mont Ararat dans la version d'Athanase le Bibliothécaire). La seule information que l'on puisse assurément en déduire est le fait que la *Légende dorée* soit un texte utilitaire, qui se doit d'être mis à jour, et modifié en fonction des dévotions personnelles à tel ou tel saint de son possesseur.

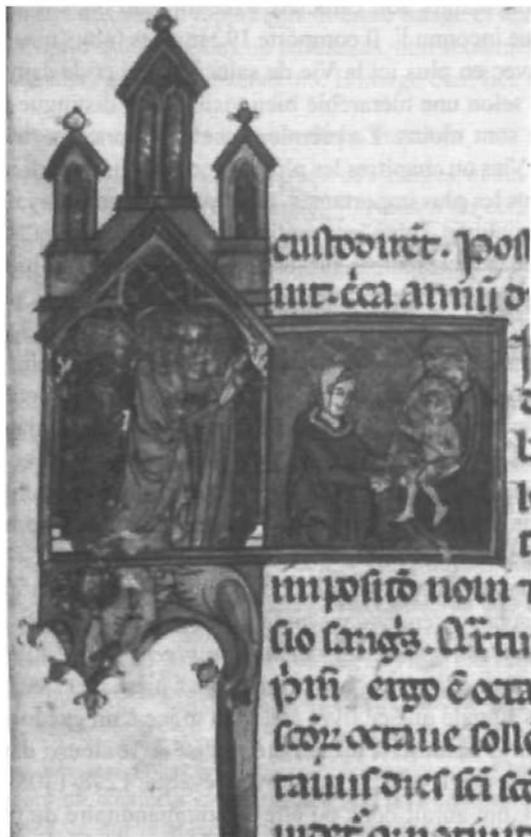


Fig. 3. Circoncision du Christ, *Legenda aurea*, vers 1300, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reg. Lat 534, f° 26 r. Extrait du vidéodisque *Thesaurus* des images médiévales pour la constitution de bases de données iconographiques, édité par le GAHOM et la BAV (droits réservés).

On en sait en revanche un peu plus sur les possesseurs, dont plusieurs ont laissé leur nom dans le manuscrit : en effet au f° 254 r, à la fin de la note sur Anastase, l'un d'entre eux écrit : « Ceste legende auree est à moy Loys / de la Vernade, chevalier, conseilheur et chambellan / du roy et de monsieur le duc de Borbon [add. post et chancelier de mondit seigneur de duc et premier président du parlement du Languedoc] / laquelle je achetay des hoirs de feu monsieur / Odart Clepier président en Borbon, ou moys / d'avril mil cccc.xxxvii » (fig. 4). On apprend donc ainsi qu'en 1437, Louis de la Vernade, chambellan du roi de France Charles VII (1422-1461), chancelier du duc de Bourbon Charles I^{er} (1434-1456), avait acheté ce manuscrit

des héritiers d'Odart Cleppier, défunt président en Bourbon. Odart Cleppier était un Forézien, président de la chambre des comptes de Moulins de 1426 à 1431²⁹. Il fut ensuite chargé de la prévôté de Thiers. De Louis de la Vernade, on trouve des mentions en tant que président du Parlement du Languedoc en 1469 et 1470, plus de trente ans après la rédaction de cette note³⁰. Mais on sait aussi qu'il fut le premier président de ce Parlement, institué en 1443. Louis est donc assez jeune quand il acquiert le manuscrit en 1437 ; étant donné le nombre de notes que l'on trouve de sa main, on peut supposer qu'il y a longtemps travaillé.



Fig. 4. *Legenda aurea*, vers 1300, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reg. Lat 534, f° 254 v. Cf. fig. 3 (droits réservés).

²⁹ Olivier MATTEONI, *Servir le prince. Les officiers du duc de Bourbon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1998, p. 309, 310 et 334.

³⁰ Cf. Dom Claude DEVIC et Dom J. VAISSETE, *Histoire générale du Languedoc avec des notes et pièces justificatives*, Toulouse, Privat, 1889, t. 11. Louis de la Vernade apparaît deux fois dans les actes édités. Le 17 février 1469, le roi commet le seigneur Clermont de Lodève et Louis de la Vernade, premier président du Parlement du Languedoc pour recevoir le serment du duc de Nemours (p. 75). En avril 1470, les États de la province s'assemblent à Montpellier. Louis de la Vernade et le sire de Charly, lieutenant en Languedoc sont les commissaires du roi (p. 76).

Ces notes, travail de plusieurs années, sont un témoignage précieux sur les actions qu'il effectua autour de ce manuscrit. La plus frappante de ses *addenda* au manuscrit est qu'il écrivit au f° 255 v du manuscrit, un petit livre de raison décrivant l'ensemble de ses parents. Celles-ci ont été en partie grattées (par un possesseur ultérieur) et ne sont lisibles que par bribes à l'aide d'une lampe uv. Il semble qu'il ait écrit un paragraphe pour chacun de ses enfants. On compte neuf paragraphes dans la page. Les premiers noms ne sont guère lisibles, on ne peut lire que ceux des trois derniers.

- Jacqueline est née le 1^{er} décembre sans doute en 1448, et fut baptisée par l'archevêque de Reims (Jacques Juvenal Orsini, 1444-1449). Elle avait comme parrain Jean, frère de Louis et donc oncle de la jeune fille.
- Amedeus, un fils, est mis en rapport avec l'église Saints-Simon-et-Jude à Rome, l'année du jubilé 1450.
- Un autre fils, Jean (*Iohannes*), est rapproché de la date 1454, mais sans que l'on sache exactement à quoi il se réfère.

À la parenté sainte présente tout au long du manuscrit par les images des saints, Louis de la Vernade ajoute un descriptif de sa propre parenté, qui se retrouve ainsi tout près des saints. Cet *addendum* au manuscrit fait montre d'une appropriation très personnelle de la *Legenda*.

En dehors de son livre de raison, Louis de la Vernade a proposé des ajouts érudits. Il a adjoint aux deux premiers feuillets du manuscrit la Passion des dix mille martyrs (de la même écriture que ses commentaires). Il ajoute également un grand nombre d'annotations, de remarques critiques tout au long du texte, toutes en latin, hormis la notice de possession, qui, détail remarquable, est en français. Au début d'abord, au f° 4 r, il ajoute une foliotation au sommaire original, ainsi qu'une note critique dans la marge supérieure. Il évoque l'auteur du légendier, Jacques de Voragine, de l'Ordre des frères prêcheurs et évêque de Gênes, mais précise que l'on dit que c'est Jean Diacre qui fut l'auteur de la Vie de saint Grégoire, page³¹. Or on sait que c'est en effet la *Vita* écrite par Jean Diacre³² qui sert de source aux abréviations dominicaines, et que Jacques de Voragine a plus que les autres recouru au texte original pour cette Vie. Louis de la Vernade, en identifiant une (des multiples) sources de la *Legenda*, fait œuvre de lecteur critique.

On peut également penser que Louis a comparé son manuscrit avec une autre version de la *Légende dorée* puisqu'il écrit au f° 110 r, réduit à une seule colonne, *nichil deffecit*, « il ne manque rien ». Il ajoute également au recueil, au f° 254 r, une compilation des saints et saintes qui furent célèbres dans le monde³³, une sélection de saints avec renvoi aux folios, qui comporte des saints de la *Légende dorée*, ainsi que d'autres, comme Anastase, auteur de la Passion qu'il a ajoutée (fig. 4).

Enfin, Louis de la Vernade remplit les marges du manuscrit de notes et observations concernant ses pèlerinages dans lesquels il certifie souvent avoir vu telle ou telle

³¹ *Frater Jacobus de Voragine, ordinis predicatorum / et episcopus Januensis compilavit hanc legendam / auream. Infra tamen, in legenda beati Gregorii pape / dicitur quod Iohannes Dyaconis hanc legendam compilavit / sed hec [mot illisible] de legenda Beati Gregorii.*

³² *Biblioteca hagiographica latina, n° 3641.*

³³ *Sancti et sancte que fuerunt nobiles in hoc seculo.*

relique. Par exemple, dans le chapitre sur la Circoncision du Christ, au f° 27 v (fig. 3) où on lit qu'un ange apporta à Charlemagne la chair coupée par la circoncision du Seigneur, et que celui-ci la plaça à Aix-la-Chapelle en l'église Sainte-Marie, puis la fit porter à Charroux (*Carosium*) – il écrit : « Je crois que *Carosium* est l'abbaye de Charroux, que fonda Charlemagne, et c'est là qu'a été apporté le prépuce du Christ que j'ai vu »³⁴. De la même façon, au chapitre sur saint Vincent au f° 36 v, il écrit : « Le corps de saint Vincent gît dans la ville de Castres, dans l'église des Prêcheurs, derrière le grand autel, que j'ai vu »³⁵. Encore, au f° 147 r, dans le chapitre sur l'Assomption de la Vierge, il indique en marge : « La robe de la Vierge qui est dans la ville de Chartres »³⁶, et au f° 149 r, du même chapitre : « Note : il y a à Paris aux Billets le corps du Christ envoyé au sépulcre par les Juifs, qui ne put brûler entièrement, ce que j'ai vu dans l'église paroissiale Saint-Jean »³⁷. Au f° 165 v, au chapitre sur la décollation de saint Jean-Baptiste, il écrit aussi : « J'ai vu le doigt de saint Jean de Maurienne dans les Alpes, dans la patrie de Savoie »³⁸. Au f° 180 v, dans le chapitre sur saint Maurice et ses compagnons en correspondance avec la phrase : « dans ce lieu qui se nomme Agaune »³⁹, il écrit : « et maintenant elle est appelée Saint Maurice Euchableys, et est habitée par des religieux. J'y suis allé et j'ai tenu l'épée qui trancha sa tête »⁴⁰.

Ses visites de reliques et de lieux saints sont précisément notées dans la *Légende dorée*, qui devait lui servir surtout pour ses pèlerinages. Au f° 162 v, sous le dernier passage de la Vie de saint Augustin, il note : « Je suis allé à Pavie et j'ai entendu de nombreuses messes près du sépulcre de saint Augustin dans son couvent et son église de cette cité »⁴¹. Au f° 176 v, encore, dans la Vie de saint Jean Chrysostome (v^e siècle), au passage qui évoque une grande insurrection populaire au moment où le saint est menacé d'exil, il note que la même chose est arrivée au pape Eugène iv (1431-1447) par le concile de Bâle⁴². Celui-ci fut en effet déposé par le concile et remplacé par le dernier antipape : Félix v, qui fut ensuite excommunié. Louis ajoute encore d'autres annotations, comme lors d'un long passage où il évoque les juifs et Hérode à la fin de la Vie de Jean-Baptiste. Mais on trouve aussi des annotations d'une autre main, dont certaines, de peu antérieures, pourraient appartenir à l'époque du

³⁴ *Carosium credo quod est abbatia de Charroux quam fondavit Carolus Magnus, et ibi fertur preputium Christi fore, quod vidi.*

³⁵ *Corpus beati Vincensii jacet in civitate Castrensi in ecclesia Predicatorum retro altari maiori, quod vidi.*

³⁶ *Vestis Marie que est in civitate Cartonensi.*

³⁷ *Nota quod contingit Parisius aux Billet de corpore Christi in cacabo per Iudeum misso, quod comburi non potuit, vidi in ecclesia parrochiali sancti Ihoannis in Greve Parisius.*

³⁸ *Vidi digitum in sancto Iohanne de Morianne inter Alpes, in patria Sabaudie.*

³⁹ *Saint-Maurice, en Suisse, canton de Valais : In quodam loco ameno, cui Aganum nomen est.*

⁴⁰ *Et nunc, sanctus Mauricius Euchableys vocatur, ubi religiosi sunt, et in eo fui et tenui ense quo sucisa fuerunt capita.*

⁴¹ *Fui in Pavia et multas audivi missas prope sepulcrum beati Augustini in conventu et ecclesia ipsius sancti intra cittadellam. Pavie est en Lombardie, Italie.*

⁴² *Simile factum extitit de Eugenio papa per concilium Basiliensem (f° 176 v).*

possesseur précédent, Odart Cleppier⁴³. On trouve également d'autres annotations successives⁴⁴.

En lisant son manuscrit, Louis de la Vernade a effectué un parcours de Toulouse à Paris en passant par Chartres. Il s'est rendu à Charroux, dans le Poitou ainsi qu'en Savoie et Lombardie. Il n'a pas omis, à chacun de ses voyages, de revenir annoter son manuscrit en regard des passages qui évoquaient les reliques des saints. Ce qui est frappant, c'est que l'iconographie du manuscrit pourrait être lue comme une invitation à ce type de lecture active. On remarque en effet dans le manuscrit du Vatican un grand ensemble de représentations de chrétiens en prières devant le tombeau d'un saint. Il s'agit d'un ensemble de onze images, auxquelles s'ajoutent trois images de tombeaux seules. Le schéma reste le même, l'élément central est un tombeau, reconnaissable aux arcs qui ornent sa base. Parfois ce tombeau est seul, présenté comme un objet de dévotion en soi, comme au f° 60 v, le tombeau de saint Benoît⁴⁵. Dans d'autres cas, les plus nombreux, des fidèles, qui font le lien entre le tombeau et le lecteur sont représentés en prières (cf. fig. 5)⁴⁶.



Fig. 5. Sainte Élisabeth, *Legenda aurea*, vers 1300, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reg. Lat 534, f° 214 r. Cf. fig. 3 (droits réservés).

⁴³ Cf. f° 58 v, 185 r, 209 v et 229 v.

⁴⁴ On connaît au moins un autre possesseur de la *Légende*, avant que le manuscrit ne rejoigne la collection de la reine Christine de Suède (qui passe au Vatican dans les années 1689/91), un certain Alexandre Petau, sénateur de Paris, qui ajoute au f° 2 v, un nouveau sommaire, en écriture caroline se terminant par son nom : *Alexander Pauli filius Petavius senator parisiensis*.

⁴⁵ Également f° 166 v : tombeau de saint Loup ; f° 167 : tombeau de saint Mamertin.

⁴⁶ Cf. f° 17 r, 77, 117 v, 167 v, 172 v, 187, 192 v, 196, 214, 228 r et 242.

Il s'agit d'une représentation communautariste des fidèles devant le tombeau d'un saint. Et justement, au contraire du portrait de donateur ou de commanditaire placé devant la figure sainte, on trouve cette représentation chrétienne et fraternelle. Le tombeau du saint : un objet de dévotion et un point de ralliement, un symbole ecclésial, autour duquel se regroupent tous les élus. L'écho avec les annotations de Louis de la Vernade qu'on lit partout dans le manuscrit et qui raconte ses pèlerinages dans les lieux saints et notamment sur les tombeaux des saints, semble résonner face à ces images et nous révéler l'usage de ce manuscrit, comme une excitation accrue à la dévotion et aux visites des reliques et des tombeaux des saints dont on peut apprendre la Vie grâce au légendier. Non pas que les images soient performantes parce qu'elles invitent à imiter leur pratique. Il s'agit plutôt de lire le manuscrit comme un objet ou un document toujours incomplet, performant parce qu'il incite ses lecteurs à chercher à le compléter, par les images, par l'ajout de textes, et par l'action. Les autres images du manuscrit qui ressemblent souvent, par leur architecture, à des petits reliquaires ouvragés (fig. 3) renforcent l'impression que c'est le manuscrit tout entier qui est conçu comme une image agissante et performante.

Dans la pratique composite de certains artistes contemporains, l'image agit comme un jalon, un élément opérateur d'un processus créatif plus vaste, qu'elle suscite ou accompagne. Peu importe que la performance puisse faire image, que cette image puisse être une trace affaiblie ou non de certaines performances historiques de Gina Pane ou de Chris Burden. Ce qui est certain, c'est que l'image suscite, provoque, relance des actions. La question de la frontière entre l'art et la vie qui devait, selon Allan Kaprow rester « aussi fluide, aussi indistincte que possible », pose désormais aussi le problème de la place des images dans un « parcours performatif », du rôle de celle-ci dans les « actions »⁴⁷ de l'art. *La Légende dorée* du Vatican est un ouvrage de dévotion, une incitation à la lecture mais aussi à la dévotion et au pèlerinage. C'est un livre qui suscite l'action, et dont le sens ne provient pas séparément des images, du texte ou des notes de lecture, mais bien plutôt des trois réunis.

Au final, la lecture des manuscrits médiévaux nous semble possible à la lumière de ce que les artistes de la fin du xx^e siècle nous ont appris du rapport intime qui peut lier image et action. L'image peut documenter la performance, mais n'en est toujours qu'un document incomplet. La reconstruction souvent imprécise ou imaginée de ce qui avait entouré l'image fait partie de la perception de celle-ci. À la performance des images, ajoutons la pensée d'une performance avec les images, par les images et entre les images.

⁴⁷ Cf. Joan JONAS et Jens HOFFMAN, *Action, op. cit.*, une histoire de la performance traitée comme une exposition au sein même du livre, qui pose par là même la question du statut des images dans un livre dédié à l'action.

Quand voir fait chanter

Images et neumes dans le tonaire du ms. BNF latin 1118 ; entre performance et performativité

Jean-Claude BONNE et Eduardo H. AUBERT

Le manuscrit BNF latin 1118 forme un ensemble composite très original : la plus grande partie de son contenu – homogène du point de vue codicologique et paléographique – consiste dans une série de chants liturgiques qui viennent s'ajouter au répertoire de base de la messe romano-franque : tropes, séquences, proses, prosules. Au milieu de cette profusion qui atteste d'une réelle inventivité, à côté des genres caractéristiques des IX^e et X^e siècles, figure un tonaire – livre qui, en principe, n'ajoute rien au répertoire et se contente de l'organiser dans les huit modes de l'*octoechos*. Or il constitue ici comme le centre créatif autour duquel gravitent toutes les additions. Il abonde en images, alors que le reste du manuscrit ne comporte que des lettrines enluminées, et il surabonde en ornements dans la mélodie des chants. Il y a là quelque chose qui va bien au-delà de ce qu'on attend d'un tonaire dont la fonction première est d'assurer la liaison entre la terminaison du chant de la petite doxologie (le *Gloria patri*) et la reprise de l'antienne. Que vient faire – ou veut faire faire – une telle richesse de l'image et de l'écriture du chant dans ce tonaire¹ ?

Le manuscrit a été réalisé dans le sud de la France à la fin du X^e siècle ou au début du suivant². Son tonaire (f^o 104 à 114) comporte neuf enluminures célèbres³. Elles

¹ Ce texte est une première version d'un travail que nous développerons ultérieurement (nous avons dû notamment alléger l'appareil critique).

² Il a appartenu à la bibliothèque de l'abbaye Saint-Martial de Limoges où Adémar de Chabannes l'a apporté entre 1027 et 1029 (James GRIER, *The Musical World of a Medieval Monk : Adémar de Chabannes in Eleventh-Century Aquitaine*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 291). Toulouse et Auch sont les attributions les plus fréquentes, mais aucune n'est vraiment satisfaisante.

³ Les images sont accessibles en ligne sur la base Mandragore de la Bibliothèque nationale de France : <http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>.

apparaissent en ouverture des huit modes du plain-chant. Une neuvième enluminure, contemporaine des autres, a été placée à la suite et une séquence notée lui a été adjointe ultérieurement. Il s'agit d'images, éclatantes de couleurs et de vie, figurant des instrumentistes, des danseurs (dont la bouche ouverte suggère qu'ils chantent) et des jongleurs. Ces figures, globalement identifiables, posent un problème intrigant dans la mesure où elles n'ont aucun rapport iconographique avec les textes liturgiques ni avec les chants d'un tonaire (qui, en principe, n'appellent pas d'accompagnement instrumental, ni, par principe, de danse ou de jonglerie). Si rapport il y a, il doit se situer sur un autre plan⁴. Toutes ces figures exécutent des performances et non une simple action, d'abord en ce sens qu'elles jouent de quelque chose – un instrument, leur corps, leurs vêtements, des objets de jonglerie – en vue de produire un effet visuel et/ou auditif sur un récepteur (on y reviendra). Bien que toutes ces performances soient liées à l'univers musical médiéval, elles ne font pas de référence explicite à la vocalité propre aux chants d'un tonaire.

Se pourrait-il alors que ces performances soient destinées à *faire voir*, par transposition dans des registres figurables du musical, non pas la *voix*, en elle-même infigurable, mais *le genre de performances orales* que les neumes, qui sont eux-mêmes une écriture destinée à donner une visibilité à l'oralité du chant, lui *prescrivent de faire*. À cette question, qui engage ce qu'il faut entendre par neumes dans ce tonaire et par musique dans ses images, l'étude de leurs modes de conjonction nous a conduits à voir dans les images une conversion, dans une performance instrumentale et corporelle (gestuelle, vestimentaire, ludique), de la forme originale de performance vocale que mettent en écriture les neumes et que neumes et images ont pour objectif d'*inciter* à pratiquer. Cet objectif, nous nous autoriserons à le qualifier de « performatif » dans la mesure où les figures « performatrices » sont destinées à provoquer et à stimuler chez les lecteurs chanteurs du manuscrit une performance – à savoir l'exécution d'un acte vocal exceptionnel que performe déjà dans son mode de *scripture* le manuscrit.

Le chantre en « David » : autoriser la performance

C'est ce processus que la première page de ce tonaire engage et autorise en le *fondant* (f° 104 r) (fig. 1). À ce titre, elle mérite une attention particulière.

La figure couronnée et trônante du joueur de *crwth* (un instrument à corde) fait naturellement songer à David, mais cela n'implique pas qu'il ne faille voir en elle que ce personnage biblique puisqu'elle n'est pas associée à un psautier. L'analyse que nous proposons de ce tonaire, marqué par la forte intervention du chantre scribe⁵ (et possible enlumineur – ou très proche de lui), nous porte à considérer que celui-

⁴ Tilman Seebass a proposé de voir dans ce tonaire la reprise des personnages du psautier (David et ses musiciens) : Tilman SEEBASS, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Studien angehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris BN, fonds latin, 1118*, Berne, Francke Verlag, 1973. Ce thème est certainement sous-jacent à l'iconographie, mais il est trop général pour en rendre compte d'une façon précise en rapport avec ce tonaire.

⁵ Que le chantre soit le destinataire de ce livre le montrent non seulement le contenu du manuscrit, qui vise le soliste, mais aussi son format oblong, dérivé du cantatoire, répertoire de base du soliste. Que le scribe du manuscrit soit aussi chantre, notre analyse de son écriture neumatique le démontrera.

ci veut aussi se présenter, en tête de son ouvrage, sous l'aspect et dans la position d'un « David » (nous mettrons désormais ce nom entre guillemets pour signifier la transposition d'identité). Comme dans les autres images, le personnage est situé immédiatement à gauche d'une colonne de textes neumés dans laquelle il s'emboîte et l'absence de cadre le met de plain-pied avec eux. « David » est associé au premier ton dont le nom – AUTHENT[US] PROT[US] – est placé juste au-dessus de sa couronne et descend même sur trois lettres jusqu'au contact avec l'un des trois fleurons qui a été étiré. Ce genre de conjonctions ou d'attractions entre texte, image et neume est systématique : loin d'être un simple accident graphique, elle est l'indice d'une synergie entre les figures et les écritures. L'écriture neumatique de la vocalisation caractéristique du mode et son énoncé conventionnel d'appui – la formule NONENOEANE – sont placées à hauteur du regard. Et comme le sommet de l'instrument s'interpose entre la tête de David et l'initiale N, il renforce la liaison musicale entre les éléments de ce registre majeur de la page. « David », l'instrument posé sur un genou et tenant l'archet (plutôt qu'en jouant), a l'épaule droite levée pour suggérer le mouvement du bras et il est, lui aussi, incliné vers le texte neumé. Le bas de son corps est quasi frontal, encore que le pied gauche soit plus ouvert que le droit, tandis que la partie supérieure est tournée de trois quarts face vers la droite. La figure combine donc un thème d'action avec un thème d'état (pour reprendre des catégories de Meyer Schapiro) ⁶. Ce dernier aspect est naturellement destiné à asseoir sa dignité, ce que souligne la base surélevée et très ornée de son trône. À la hauteur de ses pieds commence, en effet, une série de quatre registres de motifs perlés ou orfèvrés qui ennoblissent le siège.



Fig. 1. Paris, BnF, ms latin 118, f° 104 v.

⁶ Voir Meyer SCHAPIRO, trad. fr. Pierre ALFERI, *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000.

La ligne de petits points blancs d'une des bandes ornementales du siège évoque des alignements de *puncti* dans la partie neumée (comme à la hauteur de la volute droite du siège), tandis que les autres motifs dénotent une ornementation plus précieuse de cabochons sous la forme de gros points, de rectangles et d'oves diversement colorés. Images et neumes vont jouer ainsi d'une tension qui se révélera fondamentale entre le moins et le plus (voire le beaucoup plus) orné (ou animé pour les figures) et dont les neumes révèlent la véritable portée vocale. Dans le chant, un tel écart est en effet nettement marqué par le traitement très particulier de quelques *incipit*. Sur ce feuillet même, c'est le cas du premier introït, *De ventre matris mea*, pour la fête de Jean l'Évangéliste, dont l'écriture n'est pas limitée à son seul *incipit*, contrairement à ce qui est habituel dans un tonaire, mais est étendue sur une partie importante de son texte (la fin des quatre premiers segments textuels). Cette poursuite de l'écriture neumatique signifie que, dans la structure du tonaire, la présentation du répertoire n'est pas seulement une affaire de classification abstraite et théorique des chants. Elle suggère au contraire tout un espace de performance, au cours duquel le chant s'étend et s'amplifie – le tonaire *prescrivait* au chanteur d'aller bien au-delà de la mélodie habituelle des chants. C'est ainsi que les trois premiers éléments dans lesquels le texte est découpé s'achèvent par des mélismes, à savoir des suppléments qui renforcent et déploient, selon une logique mélodique propre, le geste musical de la forme originale du chant – il s'agit de sept sons pour le premier élément textuel, neuf pour le deuxième, six pour le troisième. Et ces mélismes, par leur écriture partielle (elle n'est poursuivie que pour quelques-unes des phrases de l'introït), ne peuvent pas se comprendre comme le simple registre d'une mélodie à suivre et à chanter telle qu'elle serait présentée sur une partition moderne de musique classique. L'écart entre le surdéveloppement mélismatique et l'abréviation propre à la liste des *incipit* interdit de concevoir ces neumes comme étant une « notation » (ce qui suppose un lien stable rendant une « œuvre » du passé indéfiniment reproductible). L'écriture est montrée sous une forme intentionnellement fragmentaire. Il s'agit de suggestions pour le chanteur sollicité d'intervenir activement sur le répertoire pour développer le chant⁷. *Annotations*, plutôt que notations, les neumes indiquent une direction possible pour une exécution reposant sur les participants qui doivent faire du mouvement musical ouvert par chaque *incipit* du tonaire l'activateur de leur performance. Comme l'a bien remarqué Carlton Thrasher Russel, les mélismes ajoutés à l'introït sont « la photographie statique d'une séquence en mouvement »⁸.

Il y a encore bien d'autres affinités et d'effets réciproques entre la figure et l'écriture proprement dite des *incipit*. Il y a d'abord les couleurs dont deux – le rouge (minium) et le noir (ocre brun) – sont communes aux deux, à quoi il faut ajouter la blancheur du support. Dans le N de *Nonenoane*, il y a des points rouges assez visibles pour que le rapprochement se fasse avec des points du siège (ou les pommettes de « David ») comme avec les *puncti* des neumes ; tandis que les doubles tirets qui

⁷ Même si ces mélismes pourraient être des éléments traditionnels de « tropes méloformes » bien constitués, il n'en resterait pas moins vrai qu'ils incitent le lecteur à les poursuivre dans le sens de l'improvisation.

⁸ Carlton Thrasher RUSSEL, *The Southern French Tonary in the Tenth and Eleventh Centuries*, PhD dissertation, Princeton University, 1966, p. 87.

barrent les deux montants du N évoquent des *tractuli* dont on dirait que les inflexions montantes marquent une impulsion rythmique pour lancer le chant vers l'aigu. Le jeu des courbes dans l'image trouve un écho dans la forme du G (tout proche) de *Gloria*. Autre singularité iconographique : le dossier rectangulaire bleu, barré d'une bande blanche – qui évoque une écriture linéaire et/ou la réglure de la page – est décollé de l'assise du siège à droite (et la corne de celui-ci est plus basse et plus allongée de ce côté). Quant à la base du trône, elle coïncide avec la dernière ligne du *Gloria*. D'autres indices, qu'on ne détaillera pas, marquent que l'ensemble de l'image est comme attiré par le magnétisme moteur du texte neumé.

La figure de « David », à travers laquelle il faut imaginer celle du chantre, a une valeur symbolique essentielle : elle est le garant biblique implicite de ce qui est en jeu dans l'écriture musicale de ce tonaire. La *dignitas* dont elle est marquée par sa couronne, la hauteur et la préciosité de son siège, rappelle que le David biblique a été le royal instigateur de la beauté et de la richesse ornementales du temple (*decor domus Dei*), qu'il voulait élever à Yaveh, de même que, entre ses mains, l'instrument à corde évoque le créateur supposé des psaumes. C'est donc la performance de l'ornementation du chant, telle qu'elle va connaître des transpositions instrumentales et gestuelles beaucoup plus audacieuses – et donc une incitation intensive exceptionnelle – dans les images suivantes, que sa présence couvre ici de son *autorité*. C'est ce que suggère aussi la curieuse et très inhabituelle rubrique – AUTHENT[US] PROT[US] AUC TORITAS PRIMA – qui joue sur une série d'assonances, comme si dans le nom du mode était virtuellement inscrit le lieu de l'autorité première. C'est naturellement le chantre scribe lui-même qui, avec cette image, prétend asseoir visuellement son autorité en matière d'inventions et d'expérimentations musicales sous le couvert (de la notoriété sacrée) de la figure de David – premier inventeur de chants dont l'Église a fait l'objet d'une liturgie quotidienne. C'est donc un message tout à fait spécifique d'incitation musicale qu'un personnage en situation d'autorité (et donc en position performative) adresse aux possibles lecteurs chanteurs de ce manuscrit en leur donnant à voir des images (et la sienne en priorité) et pas seulement à lire des textes et des neumes ⁹.

Les images : inciter à la performance

La figure correspondant au second ton (f° 105 v) est un bien curieux instrumentiste (fig. 2). C'est qu'il faut voir en lui la mise en acte du genre de performance auquel invitait le « David » que son statut obligeait à plus de retenue, en dépit de la richesse de son siège. À la différence du « David », il est en pied, tout entier tourné vers la droite et, comme les six autres figures des tons, il déborde sur les marges, mais ici d'une manière exceptionnellement large. Le seul bras visible est terminé par une main surdimensionnée couvrant et/ou soutenant l'embouchure d'une manière d'immense

⁹ La performativité d'une formule sémiotique (de type prescriptif ou incitatif, comme ici) n'est efficace *en fait* qu'en raison de sa réception – d'un point de vue pragmatique, le performatif n'est qu'un optatif. L'autorité dont elle se prévaut n'est *en droit* qu'une postulation reposant sur un processus de foi circulaire : le chantre s'autorise de David, qui est garanti par la Bible, celle-ci l'est par la foi en l'Église, laquelle garantit le statut du chantre et est garantie par la foi au Christ, dont le crucifix est à son tour un garant, autorisé par l'Église, ainsi de suite et réciproquement.

tuba. L'instrument semble comporter deux et même probablement trois parties : celle qui porte l'embout pour souffler est à double tuyau et se dresse derrière le dos (l'extrémité en a été mutilée par une coupure du feuillet) ; une autre, un peu plus longue, plus évasée, de même couleur rouge et quasiment parallèle, va de la joue (elle n'est pas embouchée) à la dite main – à moins qu'elle ne passe derrière la joue. En effet, un petit triangle du même rouge qui apparaît derrière le cou et au-dessus de l'épaule droite du pseudo-souffleur suggère la possibilité d'une pièce d'articulation reliant les deux autres. Se pourrait-il alors que le bras droit ait été éludé (seul un singulier pli courbe et allongé de la tunique jaune pourrait le suggérer) parce qu'il soutiendrait dans le dos l'élément de liaison quasiment virtuel ?



Fig. 2. Paris, BnF, ms latin 1118, f° 105 v.

Quoi qu'il en soit, une figure qui déborde largement sur la marge porte en avant, d'une main immense, un instrument d'une longueur et d'une structure hors norme et dont elle ne joue pas ! Cependant les doigts s'ouvrent en éventail comme s'ils recueillaient des sons (émis autrement que par l'usage de l'instrument) et performaient gestuellement leur succession (d'autres occurrences de ce type de geste confirmeront cette interprétation). L'index pointe même entre les deux points d'une *clivis*. Ce qui est signifié là, c'est que le mouvement de la main, qui soutient physiquement l'instrument, *porte* en réalité musicalement le chant. Cette main est couverte d'une série de petits traits rouges qui évoquent peut-être une pilosité, mais plus sensiblement, par son orientation, une manière de flux relayé par les marques des neumes qui s'alignent dans le prolongement des doigts. Ce n'est donc pas le jeu de l'instrument qui est en cause mais la visibilité que sa forme très allongée associée à son *maniement* singulier confère à l'amplitude de la voix – la main faisant office de transposition visuelle de la transposition instrumentale d'une très longue vocalisation. Il faut faire entrer dans l'activation de ce dispositif le galon rouge perlé de blanc du manteau jaune

(similaire à un bandeau du siège du « David ») qui barre obliquement la poitrine (lieu d'émission du souffle ?) et qui est parallèle aux deux corps de l'instrument à vent. Il fait même une manière de liaison entre eux puisqu'il a la même couleur, une largeur proportionnée à celle du tube, qu'en outre il part du cou, exactement à la hauteur du petit triangle rouge, et que ses *puncti* se lisent de gauche à droite, d'une manière descendante. Il aboutit à l'*articulation* du coude et, après un ressaut de la ligne du poignet qui scande et relance le mouvement, les marques sur la main puis l'ouverture des doigts prennent le relais de ce flux et le dynamise ¹⁰.



Fig. 3. Paris, BnF, ms latin 1118, f° 106 v.

La figure correspondant au troisième ton (f° 106 v, fig. 3), elle aussi en pied, a une posture au premier abord étonnante. Elle est tout orientée vers la gauche – tournant donc le dos au texte – et porte en avant une grande main orange dont la paume est soulignée d'un triangle bordé de jaune et qui déborde seule dans la marge. Ces traits ne se comprennent que si la figure fait signe vers la précédente qui est tournée vers elle – une seule page les sépare, en sorte que, en la tournant, on les voit immédiatement l'une à la suite de l'autre. Le personnage tient de l'autre main une cloche à hauteur de son visage – comme pour l'associer à sa bouche (?). En tout cas, le bord supérieur de cet instrument est ponctué de sept points blancs et comme il y a aussi sept *puncti* dans l'alignement, la cloche assure une jonction musicale directe entre le personnage et les neumes, et elle est figurée comme une manière d'instrument à (faire) chanter. Ce qui est déterminant, là aussi, ce sont les directionnalités et les conjonctions induites dans et au-delà de l'image par l'instrument et par une gestuelle corporelle qui n'a

¹⁰ On ne propose ici qu'une analyse simplifiée des images en fonction du thème fixé, négligeant des aspects très importants (comme l'organisation des vêtements et des plans de couleur) sur lesquels nous reviendrons en détail ailleurs.

rien de musical. Cette figure témoigne d'une grande retenue par rapport à l'ample débordement de la figure antérieure (les tailles des instruments sont pour ainsi dire inversement proportionnelles). Cette forme d'opposition est congruente avec l'idée d'un jeu concerté dans les degrés de déploiement des figures et des chants. On s'oriente donc vers l'idée que les images développent chacune leur stratégie propre pour articuler leurs rapports avec le texte neumé tout en formant des réseaux qui les solidarisent.



Fig. 4. Paris, BnF, ms latin 1118, f° 107 v.

L'image du quatrième ton (f° 107 v, fig. 4) étant très proche de celle du huitième – dans les deux cas un joueur de chalumeau est associé à un jongleur – nous en traiterons avec cette dernière. C'est un danseur chanteur qui illustre le ton suivant (f° 109 r, fig. 5). Avec la neuvième figure féminine supplémentaire, il fait partie des personnages les plus animés. Tourné lui aussi vers la page précédente et dressé sur la pointe des pieds, il esquisse un pas léger. Quant à ses bras largement élevés et à ses grandes mains bleues, ils amplifient l'ouverture de sa bouche grand ouverte et tendue, comme tout le visage, vers les *incipit* neumés de la page précédente. La courbure du sourcil et le menton qui avance en galoche répondent aussi à la courbure de la bouche. La tunique rouge, rejetée par-dessus les épaules, fait manifestement contrepoint au mouvement des bras dont le balancement est combiné avec les lignes des vêtements. Le N de *Noeoeane* qui semble jaillir de sa manche prolonge la liaison d'une page avec l'autre.

Le sixième ton (f° 110 r, fig. 6) voit revenir une figure assise jouant d'une sorte de psaltérion rectangulaire sur lequel elle est penchée. Le joueur est de profil sur son siège d'une façon telle que ses jambes paraissent se mouvoir sur le tapis et vouloir s'engager dans le texte neumé : celui-ci est pénétré par un angle de l'instrument, la pointe d'un pied et celle du tapis qui est comme porté et mû par des neumes. Une

opposition forte est aussi marquée entre la série des points de la partie haute du cadre rectiligne vert (sans parler du parallélisme insistant des cordes) et l'énorme palmette qui fleurit l'extrémité de celui-ci. (Le jeu de la main qui touche les cordes confirme celui de la main du joueur de tuba).



Fig. 5. Paris, BnF, ms latin 1118, f° 109.

L'avant-dernier ton (f° 111 r, fig. 7) présente un degré supplémentaire dans « l'excès » en jouant simultanément de deux types d'instruments présentés jusque-là isolément. La figure, tête tournée vers le ciel, souffle dans un cor (dont semble sortir l'antienne *Pacem meam*) et il tient de l'autre main un psaltérion triangulaire (dont semblent sortir la formule d'intonation et la petite doxologie).

Le quatrième ton (f° 107 v, fig. 4) et le huitième ton (f° 112 v, fig. 8) présentent de fortes similitudes et sont figurés d'une façon particulièrement audacieuse¹¹. Dans les deux cas, un chalumiste est associé à un jeune jongleur. Dans le premier, le jongleur ne manie que des balles ; celles-ci, au nombre de quatre, sont disposées quasi symétriquement et horizontalement : deux sont aux bouts des doigts du jongleur, les deux autres sont parties bondir dans deux séries de neumes ascendants. Le chalumiste, dont la robe jaune est ponctuée de gros points bleus et rouges, eux aussi disposés géométriquement, lève son instrument (rouge comme le tuba) qui accompagne ainsi les balles fleuronées entre lesquelles il s'interpose, tandis que de l'embouchure de son instrument semblent sortir le mot *Sapientia* et une série ascendante de *puncti*. Ce joueur de chalumeau pacifique est affublé d'un grand sabre qui semble incongru. Sa taille et son inclinaison incitent cependant à le mettre en parallèle avec le chalumeau ;

¹¹ On traitera ailleurs de l'appareillement des images du tonaire qu'on a seulement suggéré ici.

ce qui doit se comprendre par la comparaison de l'*opus* liturgique du chœur monastique avec le combat des guerriers – la voix (priante) est l'arme (ô combien performative spirituellement) des moines¹². Mais l'un des traits les plus remarquables de ce feuillet est l'éliision de l'initiale N de [N]oeages en sorte que ce sont ces deux personnages qui en tiennent lieu. C'est là une façon particulièrement forte d'établir une superposition ou une manière d'équivalence visuelle-textuelle entre les figures jouant de leurs instruments (musicaux ou non) et la sonorité du chant. En regardant l'image, on commence aussi à lire le chant, voire à le chanter.



Fig. 6. Paris, BnF, ms latin 1118, f° 110.

C'est d'ailleurs précisément pour ce ton (sur le recto qui fait face à l'image) qu'on trouve à nouveau une expansion mélismatique des éléments textuels du premier introït noté – l'introït *Resurrexi* pour le dimanche de Pâques. Dans ce cas, en effet, comme pour le *De ventre matris* du premier ton, le manuscrit ne présente pas seulement l'*incipit*, ce qui suggère que les *incipit* du livre fonctionnent comme des indices et les incitateurs d'un mouvement musical qu'il revient au chanteur de compléter par sa performance sur l'ensemble du chant. Et, comme pour le *De ventre matris*, le mouvement engendré par la succession textuelle est renforcé par des mélismes à la fin de chaque élément textuel. Mais ici, ces mélismes sont très longs : 24 sons pour le premier élément, 29 pour le deuxième, 22 pour le troisième. Le quatrième n'en comporte pas, ce qui ne doit pas être compris comme une absence, mais plutôt comme le signe que, parvenu en ce point, le scribe laisse le soin au lecteur de prendre en charge la continuité du chant et de son ornement. Comme l'image au début du ton est le moment fort d'une incitation au chant, ainsi l'introït avec les mélismes à la fin de ses premiers éléments

¹² Barbara H. ROSENWEIN, « Feudal War and Monastic Peace : Cluniac Liturgy as Ritual Agression », dans *Viator*, t. 2, 1971, p. 129-157.

textuels suggère une performance particulièrement ornée qui doit être poursuivie par le lecteur-chanteur du manuscrit – ce qui suppose une part d'improvisation.



Fig. 7. Paris, BnF, ms latin 1118, f° 111.

Le huitième ton (fig. 8) présente une composition non moins remarquable. Cette fois, le joueur, les pieds bien au sol, tient un chalumeau double et percé de multiples trous. Ses doigts pliés et levés ne sont pas, là non plus, un geste instrumental, leur opposition confère au déploiement de la main droite une valeur dynamique et directionnelle. Elle est en effet stratégiquement placée au carrefour du mouvement horizontal, gauche droite, qui est porté par la faible inclinaison du chalumeau (aux trous en manière de *puncti* sagement alignés) et du mouvement de grande amplitude, de bas en haut, qui est impulsé par la jonglerie du petit personnage.

Il incline son instrument au-dessus du jongleur selon une ligne parallèle aux deux balles de celui-ci. Mais la coordination va plus loin. Le jongleur pousse, en effet, l'une de ses boules du bout des doigts contre la main droite surdimensionnée du chalumiste (la plus active) comme pour *le pousser à jouer davantage – à jongler avec les sons – à lâcher l'alignement trop régulier que symbolise le dessin de son chalumeau et l'inciter à manier les notes avec autant d'adresse que lui ses balles. L'inclinaison du chalumeau répond aussi au déhanchement et à la très forte dissymétrie des épaules du jongleur présenté en plein mouvement. Il est sur la pointe des pieds et comme s'il marchait dans des neumes ou s'entrelaçait avec eux en les faisant danser ou s'envoler. La pointe de l'un de ses pieds rouges – la plus dressée (les poignards aigus vont bientôt entrer dans la danse...) – est même reliée au sommet de la lettrine initiale L de l'introït *Lux fulgebit* par un court tracé également rouge. Ce mini-éclair taillé comme une pointe*

de flèche serait-il une fulgurance de la lettre électrisant le jongleur ? Celui-ci a la tête renversée et les yeux rivés sur deux poignards, à pointe acérée et lame rouge dardée vers le haut. Leurs manches bleus sont exactement alignés sur la première ligne de la rubrique (seule image, avec celle du « David » à occuper le haut de la page et même plus à dépasser la hauteur de la rubrique). Le couple de couleurs – bleu et rouge – associe le jongleur, les deux poignards et l'initiale N du *Noeagis* (vers laquelle les doigts levés du chalumiste se déploient). Cette composition formelle, chromatique et textuelle n'est-elle pas aussi une incitation à se lancer audacieusement mais avec précision, à monter et descendre avec la plus fine adresse aux bonnes hauteurs.



Fig. 8. Paris, BnF, ms latin 1118, f° 112 v.

Quant à la figure surnuméraire (f° 114 r, fig. 9), elle n'a de sens qu'à porter à une limite l'intensif : elle danse, chante bouche ouverte et joue tout à la fois d'un instrument dans chaque main – et elle est la plus libre dans ses mouvements. Elle rassemble donc les trois fonctions dont les autres n'exerçaient qu'une ou deux et ceci sous les traits d'une femme (il est vrai couverte d'un voile ponctué de gros points blancs qui enveloppent le crâne). Si elle *ajoute* quelque chose de *supplémentaire* aux figures des huit tons et vient les *compléter*¹³ – en manière d'ultime leçon de pratique – c'est manifestement dans la manière dont son attitude (se) maintient (dans) la plus extrême tension entre équilibre et déséquilibre. D'une part, dans le bas du corps, une pointe du pied touche le sol et l'autre s'envole en arrière, tandis que la robe jaune flottante balancée par ce mouvement et la contrecourbe de la jupe engageante rouge articulent la flexion des jambes à la limite de la rupture d'équilibre, en une ondulation

¹³ Selon la logique du *supplément* exposée par Jacques DERRIDA dans *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

parfaite et d'une seule venue. La courbure de la cuisse et du creux des genoux dessinent une zone en négatif, sur fond de parchemin, aussi active et donc déséquilibrante que la flexion du corps. De l'autre, le buste est parfaitement redressé, tandis que les bras sont symétriquement étendus. Les mains portent des cloches et le demi-cercle que dessine la chaînette qui les relie suggère un pivotement de la danseuse sur elle-même. Tout cela, qu'accompagne le drapé qui retombe derrière les épaules, contribue à entretenir le mouvement de la figure tournée (de profil) vers le tonaire qui s'achève sur le verso en regard.



Fig. 9. Paris, BnF, ms latin 1118, f° 114.

L'impression d'un mouvement intense, avec des pieds qui suggèrent un pas de danse, a poussé un scribe postérieur (vers le milieu du XI^e siècle) à ajouter une séquence qui fait corps avec le personnage. Il est capital, pour la validation de l'interprétation qui nous a paru s'imposer des images précédentes, que ce scribe ait, lui aussi, compris, à son tour, qu'une telle figure était une incitation forte – une manière d'injonction – à produire un chant surorné. Il y a répondu d'une manière éloquente par la notation d'une pièce mélismatique – une longue séquence d'alléluia, genre qui fait référence au séquentiaire, écrit selon le même modèle d'écriture à partir du f° 132. On voit que le tonaire déborde sur les genres enregistrés dans les autres parties du manuscrit. Ce n'est pas un corps étranger à l'ensemble : il représente à la fois le noyau du répertoire qui sera embelli par tropes, proses, prosules et séquences et il établit le principe dynamique de son ornementation. Si cette séquence, stratégiquement enchaînée avec les pieds de la danseuse, avait été placée ailleurs (au verso de ce feuillet resté blanc, par exemple), la figure n'aurait plus été que performatrice et la dimension performative liée à la conjonction dynamique des figures enluminées et des neumes ornementaux aurait été perdue.

Dans le processus qui invite à sur-orner le chant, images et neumes se relancent donc mutuellement. Tout se passe comme si les mélismes incitaient en quelque sorte le lecteur à agir comme le font les personnages dans les images – à dépasser de beaucoup la performance liturgique attendue, de même que les scènes surjouent, sur un mode iconographique et chromatique intensif, une performance instrumentale et gestuelle qui ne peut être qu'une transposition de la première.

Les neumes : écrire la performance

L'interprétation performative des images, que nous venons de proposer, se fonde sur les nombreuses et singulières relations qu'elles entretiennent avec le texte écrit et neumé. Pour la corroborer, il faut maintenant vérifier que l'écriture neumatique suppose et appelle bien une performance.

Cette écriture recourt aux mêmes types de signes pour les parties ornées et celles qui ne le sont pas, mais les neumes disposent de moyens propres pour impliquer le lecteur chanteur dans la réalisation du chant. Le système d'écriture neumatique s'organise ici, comme dans tous les manuscrits de la notation dite aquitaine, sauf les plus anciens, autour du point (*punctum*), toujours employé dans les contextes syllabiques (quand un seul son correspond à une syllabe) et presque toujours comme le premier signe des neumes composés. Dans notre tonaire, ce point est parfois allongé vers la droite, de manière à former un petit trait (*tractulus*). Dans les contextes syllabiques, la distinction entre l'un et l'autre est très nettement associée à des intentions rythmiques, comme le prouve la comparaison avec d'autres manuscrits : le point correspond à des sons non accentués, tandis que le trait correspond à des sons accentués. Mais le tout petit point et le trait allongé ne sont que deux possibilités extrêmes dans un système très souple qui permet au scribe d'enregistrer différentes intentions rythmiques ne se limitant pas à deux possibilités d'accentuation seulement. Les allongements plus ou moins importants du point n'ont de valeur que par différence avec les signes qui se trouvent autour de lui.

Que l'opposition entre points et traits relève pourtant d'un système d'écriture se voit bien dans le cas des neumes composés. Il y a, par exemple, dans notre tonaire, quatre types de *clivis* – neume représentant deux sons descendants et formé « normalement » de la superposition de deux points, mais qui peuvent être ici des points et/ou des traits. La *clivis* peut ainsi être formée (a) par deux points superposés ; (b) par un point superposé à un trait ; (c) par un trait superposé à un point ; (d) par deux traits superposés. La comparaison avec d'autres manuscrits montre que les deux premières graphies n'ont pas de signification rythmique, tandis que les deux dernières en ont une. Autrement dit, dans la *clivis*, l'opposition entre points et traits n'est pertinente que lorsqu'un trait se trouve en position supérieure, c'est-à-dire se substitue au premier point attendu de la *clivis*. Il ne faut donc pas voir la malléabilité de l'écriture (dont on aurait pu prendre d'autres exemples) comme opposée au système, mais plutôt comme une partie intégrante.

Mais le système d'écriture n'existe pas indépendamment d'un notateur qui, dans notre tonaire, en est un élément essentiel et non une sorte d'entité extérieure. Car l'écriture des signes musicaux se montre très liée à une performance effective du chant par le scribe, qui est, lui-même, un chanteur. À cet égard, la malléabilité des

rappports entre points et traits (entre autres) est un indice décisif que la performance du scribe doit être intégrée dans l'intelligence du fonctionnement du système. La différence que nous avons relevée entre points et traits n'est pas affaire, comme dans d'autres notations, de marques graphiques fondamentalement différentes, mais d'une extensibilité graphique et nécessairement temporelle d'un même geste. Car le geste vocal est un geste pleinement corporel : il met en jeu des articulations musculaires qui peuvent retentir sur le mouvement des bras et affecter très concrètement l'écriture. Le rapport flexible entre points et traits ouvre ainsi l'écriture à la possibilité d'enregistrer des gestes vocaux étroitement liés à une performance.

De la même manière, il faut voir la spécificité de notre manuscrit moins dans ce qu'on a coutume d'appeler son « effort de diastématique »¹⁴, tout en relevant alors les faiblesses du système à cet égard, mais plutôt dans la prise en compte de composantes actives du chant par un système adéquat en ce que leur écriture répond d'une façon pertinente aux exigences qu'elle entend satisfaire (et non qu'on lui suppose). Leo Treitler a proposé de réserver la notion de diastématique aux manuscrits qui placent les neumes sur l'axe haut bas selon un rapport strictement proportionnel aux intervalles, et il caractérise tous ceux où cet axe est important à un degré ou à un autre mais sans être strictement proportionnel par le concept de directionnalité¹⁵.

Bien qu'elle présente une « directionnalité » très développée, l'écriture musicale de notre tonaire ne peut pas être considérée comme une forme diastématique naissante, puisqu'il n'est pas possible de déchiffrer les mélodies sans une connaissance antérieure, sinon de chaque chant, du moins de l'idiome musical et de quelques exemples des chants de chaque mode ainsi que des différents groupes de chants à l'intérieur de chacun. C'est le mouvement général de la mélodie, tel qu'il est perçu contextuellement par le scribe, qui détermine très largement les variations dans le placement vertical des neumes. Ce placement, même pour les neumes de même hauteur, n'est pas étroitement déterminé par la réglure de la page, il dépend avant tout du mouvement mélodique de chaque incipit. Ainsi, lorsque, dans des groupes syllabiques ascendants, la plume est dirigée, dès le premier signe, dans un sens lui-même ascendant, le scribe veut indiquer, avant de l'écrire, la perception qu'il a du mouvement qui va suivre. Cela confirme que la souplesse du système est bien fonction d'une performance effective du scribe.

La souplesse propre au tonaire du ms. lat. 1118 s'explique par le fait qu'il combine une part de diastématité – convention abstraite selon laquelle les notes plus aiguës doivent être placées au-dessus des notes plus graves et selon laquelle cette distance doit être proportionnelle – et une forte directionnalité – convention pragmatique dans laquelle la disposition verticale des neumes est essentiellement fonction de la performance de la mélodie par le scribe et donc le fruit du mouvement musical propre

¹⁴ C'est, par exemple, la compréhension d'Alicia Mee DOYLE, *The Repertory of Tropes in Paris, Bibliothèque Nationale Fonds Latin 1118. A Comparative Study of Tenth-Century Aquitanian Concordances and Transmission*, PhD dissertation, University of California, 2000, p. 22-23.

¹⁵ Leo TREITLER, « The Early History of Music Writing in the West », dans Id., *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it Was Made*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 317-364, à la p. 357.

à chaque chant. C'est d'ailleurs la même opposition entre une conception abstraite et une conception pragmatique de l'écriture qui permet aussi de saisir la distinction entre *rythme* et *impulsion rythmique* : l'écriture du premier est une convention indépendante de l'ensemble du mouvement musical et de la performance du chant par un chanteur, tandis que l'écriture de la seconde, sans être incompatible avec des conventions abstraites, veut, par sa malléabilité, inclure dans le système l'effectivité d'une pratique.

Les neumes relèvent ainsi de la même logique que les autres signes visuels – les images – du tonaire ; elle engage dans une relation dynamique aussi bien le scribe chanteur que le lecteur (chanteur potentiel et regardeur) du manuscrit. Ce lecteur doit projeter, de son propre mouvement, sa perception du répertoire et de l'idiome musical pour donner sens aux signes visuels inscrits sur la page. Autrement dit, il doit lire et chanter la page avec une voix actrice et non simple exécutante, car il ne peut la lire qu'en se lançant lui-même dans la dynamique vocale (en s'appuyant sur les orientations qu'il trouve sur la page et sur les informations qui lui sont propres). Le scribe laisse des traces de sa performance dans son graphisme – dans ce que nous avons proposé d'appeler son mode de *scription* – et le lecteur doit les interpréter au double sens de déchiffrer et de performer.

C'est donc à un dépassement du voir par le faire qu'invite la conjonction des images et des écritures neumatiques de ce tonaire, les unes par leur transposition instrumentale et gestuelle hyperbolique du chant, les autres par le pragmatisme inhérent à un système d'écriture qui ne fonctionne qu'à condition d'engager le lecteur dans la performance des chants.

Épilogue

ÉPILOGUE

Les mots et les images

Irène ROSIER-CATACH

Peut-on dire qu'il y a des « actes d'image » comme il y a des « actes de parole » ? Il est manifeste, à lire les contributions du présent volume, que les images médiévales, toutes diverses qu'elles soient dans leurs matières, leurs formes, leurs usages et leurs fonctions, « font » quelque chose au-delà de ce qu'elles donnent à voir, de ce qu'elles figurent. Pour ce qui est des « actes de parole », un récent colloque a permis d'apprécier les particularités de ceux produits dans la société médiévale¹. Après en avoir donné un rapide aperçu, je voudrais mettre au jour certaines différences et ressemblances entre « actes d'images » et « actes de parole », les premières m'apparaissant plus importantes que les secondes.

Les actes de parole dans la société médiévale

La liste des actes de parole, ou, pour le dire plus précisément des actes qui sont effectués en disant quelque chose, est longue. On peut citer en vrac des exemples qui ont fait l'objet d'études récentes : prédication, prophétie, charmes et incantations, exorcismes, sacrements, mariage, confession, absolution, prières, formules magiques, serments et promesses, témoignages, vœux, malédictions et bénédictions, blasphème, injures et insultes. Ils relèvent de la liturgie, de la médecine, du droit, de la magie, ou autres. Les actes se laissent classer en différents types à partir de prédicats multiples : ils peuvent être licites ou illicites, volontaires ou involontaires, conventionnels (donc répétables) ou singuliers (et donc objet d'un constat *a posteriori*) ; les expressions peuvent être formées de mots inintelligibles ou intelligibles, et alors traduisibles ou

¹ « Le pouvoir des mots au Moyen Âge », colloque international organisé par Nicole Bériou, Jean-Patrice Boudet et Irène Rosier-Catach, Lyon, 22-24 juin 2009. On trouvera le programme du colloque et la liste des interventions à l'adresse : <http://htl.linguist.univ-paris-diderot.fr/pdm/>.

intraduisibles ; elles peuvent agir, prononcées isolément ou seulement insérées dans un contexte. Les documents qui nous permettent de connaître l'existence de ces actes de parole sont également variés. On peut les repérer dans des recueils d'*exempla*, des récits hagiographiques, des recueils de miracles, des enregistrements juridiques (actes des procès de sorcellerie, procès d'inquisition), des récits littéraires, de fiction, etc. Cette diversité n'est pas indifférente à la perception qui en est reçue : l'acte rapporté dans un récit hagiographique sera jugé positivement, celui qui l'est dans un procès à l'inverse sera décrit négativement, les recueils de miracles ne retraçant que des actes « réussis ». Pour ce qui est des témoins directs, on peut établir des gradations. Au premier niveau, on a de simples listes (incantations, formules d'exorcisme, listes de noms divins ou d'anges). À un second niveau, on trouve, en plus des formules ou des énoncés, des explications sur leurs qualités (telles les *De virtutis psalmodum* qui vantent l'efficacité des psaumes), des indications prescriptives quant à leur usage, des manuels (à l'intention des prédicateurs par exemple). Les actes de parole peuvent faire l'objet d'un enseignement, avec des traités qui détaillent l'acte, le lieu, les acteurs, les énoncés eux-mêmes, l'enseignement pouvant être privé ou public, individuel ou collectif, réalisé par des praticiens ou par des maîtres. Enfin, à un troisième niveau, les actes de parole constituent la matière d'un discours réflexif, de nature normative (textes juridiques, liturgiques, théologiques) ou de nature spéculative. Les discussions sur le pouvoir des paroles sont de fait abondantes et concernent plusieurs disciplines. Pour la philosophie naturelle, il s'agit d'expliquer l'action à distance, ou la possibilité pour une chose d'agir sur une autre de catégorie différente, les paroles relevant de la quantité et les corps de la substance, en fonction de l'adage *nihil agit ultra suam speciem* (« rien n'agit en dehors de son espèce »). Pour la noétique, la question est surtout celle de l'imagination, et là encore de déterminer comment l'imagination peut agir sur le corps, ce qui touche à celle des relations entre l'imagination et la raison, ou à celle de la puissance et des limites de la volonté. Pour la théologie, le point est de trancher entre le licite et l'illicite, à partir des distinctions entre naturel et surnaturel, divin et démoniaque. C'est elle également qui réfléchit sur la causalité, afin de déterminer ce qui revient à la cause première et ce qui revient aux causes secondes, puis ce qui revient de droit ou de fait à chacune de ces causes, et en particulier à la parole, dans la production de l'effet. La question du « pourquoi » est ici essentielle, du moins pour les théoriciens, car elle ne l'est pas nécessairement pour les praticiens. Ainsi, après de longues pages de développements logico-linguistiques pour tenter de déterminer pourquoi la formule *hoc est corpus meum* (« ceci est mon corps ») opère la transsubstantiation, tout au long du XIII^e siècle, Duns Scot finit par rejeter cette discussion comme purement « sophistique » pour prôner un retour à la « certitude théologique ». Gabriel Biel, qui le suit, radicalise le propos : le célébrant n'a pas à disputer avec lui-même pour savoir ce que désigne le pronom, il lui suffit de prononcer correctement la formule avec l'intention reçue ! Il revient également à la théologie de statuer sur la question du déterminisme ou, en liaison avec la philosophie morale, de s'interroger sur le libre-arbitre et le caractère contraignant ou libre de l'acte, du côté du récepteur. Les réflexions se croisent, c'est le cas par exemple pour le droit et la théologie, lorsqu'ils réfléchissent sur le problème des intentions contraires à l'acte, dans le cas du parjure par exemple. *Last but not least*, les arts de la parole (*artes*

sermocinales) interviennent à qualité pour décrire et expliquer les traits caractéristiques des énoncés dotés d'efficacité. La grammaire, qui au XIII^e siècle invente la notion d'*actus exercitus*, note que de tels énoncés peuvent être incomplets ou déviants, qu'ils prennent leur valeur dans un contexte donné, font intervenir pour leur interprétation non seulement des propriétés intrinsèques du langage (*virtus sermonis*), mais aussi l'intention du locuteur (*intentio proferentis*) et l'intervention du récepteur (*discretio auditoris*), l'efficacité pouvant relever de propriétés conventionnelles (cas du vocatif ou de l'impératif) ou non. La logique analyse les propriétés particulières des termes syncatégorématiques, tels le quantificateur *omnis*, qui a pour rôle non pas de signifier mais de réaliser l'opération de « distribution », ou distingue dans l'énoncé, à l'instar des modernes, entre le contenu de l'acte et ce qui exprime sa « force » assertive ou autre. La rhétorique, cicéronienne surtout, intervient moins comme discipline scolaire ou universitaire, que par sa contribution au développement d'arts particuliers (*artes orandi, artes praedicandi* notamment).

Locuteur, signe, récepteur

Le point qui me semble distinguer de la façon la plus radicale les actes de parole des actes d'image est qu'un acte de parole fait toujours intervenir de façon égale, quoique modulable, trois constituants : le locuteur, le support linguistique, le récepteur. Ce qui frappe à la lecture des contributions de ce volume, c'est que la relation qui est considérée de manière privilégiée, voire exclusive, est celle qui met en rapport l'image et le récepteur/spectateur. Il s'agit d'un parti pris théorique, d'une hypothèse herméneutique, visant à se concentrer sur la puissance de l'image d'un côté, sur les effets de l'autre, plutôt que sur sa production, qui a davantage été considérée par le passé. Mais au-delà du parti pris, et de la nature de la documentation, on a certainement là une différence plus radicale, on y reviendra. En revanche, ce sont toujours trois éléments qui sont considérés dans la relation langagière ; on se souvient de la rhétorique antique, lorsqu'elle articulait *ethos, logos* et *pathos*. Pour ce qui est des actes de parole médiévaux le locuteur n'est jamais absent : cela tient aux documents qui nous les font connaître, aux textes qui les décrivent et les théorisent, et par là-même aux textes modernes qui les analysent. On s'intéresse toujours à l'identité du locuteur, son intention, ses qualités et ses défauts, ses compétences, sa légitimité à réaliser l'acte, sa relation à l'auditeur ou au récipiendaire². Son intervention est une composante essentielle de l'efficacité reconnue à la parole et ne peut en être séparée. Tout comme, dit Roger Bacon, ce n'est pas le bâton qui frappe, mais l'agent qui utilise le bâton pour frapper, ce n'est pas le mot qui agit mais le locuteur qui l'utilise, le mot étant un simple instrument. Les discussions les plus importantes sont celles qui questionnent le pouvoir relatif qui revient au locuteur et à l'expression, à la *vis ministri* et à la *vis verbi*, pour reprendre les termes de Guillaume de Meliton, dans son traité sur les sacrements. Toutes les controverses pour déterminer si le sacrement est cause matérielle, formelle, dispositive, *sine qua non*, instrumentale de la grâce,

² Cf. PIERRE DE JEAN OLIEU, *Quid ponat ius*, par. 4, éd. P. DELORME, *Antonianum*, 20^e année, p. 309-330 (traduit dans Irène ROSIER-CATACH, *La parole efficace, signe rituel sacré*, Paris, Seuil, 2004, p. 165) : « la signification en acte de l'expression réside dans l'intention actuelle du locuteur et dans l'appréhension actuelle du récepteur ».

qui rejaillissent sur la formule sacramentelle elle-même, attestent de cette articulation constamment pensée entre le support lui-même et les protagonistes³. En ce sens la catégorie moderne d'*agency*, reprise ici pour penser la performance des images, pourrait l'être également pour réfléchir à celle des paroles, en ce qu'elle articule, selon les auteurs, intentionnalité et causalité, tentant de penser l'action soit du côté du geste de l'agent soit du changement induit chez le patient, distinguant entre l'agent et l'auteur⁴.

Lorsqu'on caractérise l'image comme « distante et durable, inerte et muette » (B. Rougé, J. Wirth), on l'oppose de fait à la parole, nécessairement prononcée *hic et nunc*, vive et éphémère (*verba volant...*). L'on pourrait plutôt la rapprocher de l'écrit, puisque le texte écrit, comme l'image, se donne comme un objet en lui-même, comme la cristallisation sensible d'un acte antérieur dont l'agent peut être inconnu, oublié, gommé. On comprend de ce fait que les interrogations portent davantage pour l'image sur la relation de l'objet/signe au récipiendaire, que sur celle du producteur à l'objet/signe et au récipiendaire. Pour cette raison, il semble que l'accent soit davantage mis, pour les images, sur le perlocutoire, l'effet, et moins, comme c'est le cas pour les paroles, sur l'illocutoire⁵. Au contraire, si l'on considère l'acte lui-même, l'acte d'image comme l'acte de parole sont nécessairement situés

³ Je me permets de renvoyer à des travaux antérieurs. Cf. notamment pour Roger Bacon, le chap. 5 de Irène ROSIER-CATACH, *La parole comme acte*, Paris, Vrin, 1994 (p. 177 : « de même que l'homme ou l'âme est l'agent principal dans l'opération de négation et le mot *non* l'instrument, de même celui qui frappe est l'agent principal de l'acte de frapper, et le bâton l'instrument... », *Summa de Sophismatibus et distinctionibus*), ainsi que EAD., « Roger Bacon, Al-Farabi, et Augustin. Rhétorique, logique et philosophie morale », dans Gilbert DAHAN et Irène ROSIER-CATACH (éd.), *La rhétorique d'Aristote, traditions et commentaires, de l'Antiquité au XVII^e siècle*, Paris, Vrin, 1998, p. 87-110. Pour les discussions sur la causalité sacramentelle, cf. le chap. 2 de EAD., *La parole efficace, op. cit.* Cf. aussi « Les sacrements comme signes qui font ce qu'ils signifient : signe efficace vs. efficacité symbolique », dans *Versus*, 102, 2006, p. 163-184.

⁴ Voir, dans le *Vocabulaire européen des philosophies* (Dictionnaire des intraduisibles), dirigé par Barbara CASSIN, Paris, Seuil, 2004, les articles « Agency » (Étienne BALIBAR, Sandra LAUGIER) et « Acte de langage » (et « Performance ») (Barbara CASSIN, Sandra LAUGIER, Irène ROSIER-CATACH).

⁵ On sait qu'Austin a distingué trois types d'acte qu'un énoncé peut *faire* : l'acte *locutoire* est celui qu'on fait en disant quelque chose (Austin comprend ici l'utilisation contextuelle et conventionnelle de l'énoncé, l'acte par laquelle l'énoncé prend son sens) ; l'acte *illocutoire* est celui que l'on accomplit au moyen de l'acte locutoire (ex. promesse, interdiction, etc., Austin avait d'abord parlé de « performatif ») ; l'acte perlocutoire correspond aux effets obtenus par le fait de dire quelque chose (sur l'auditoire, sur le monde, etc.). La dimension *illocutoire* met l'accent sur la relation interne de l'acte à l'effet produit, la dimension *perlocutoire* sur la relation externe, au sens où les effets divers qui résultent d'une prise de parole ne sont pas nécessaires, et ne sont pas réductibles à la spécificité de la parole prononcée elle-même ou à l'intention de celui qui la produit. Pour une présentation synthétique, voir le récent petit livre de Bruno AMBROISE, *Qu'est ce qu'un acte de parole ?*, Paris, Vrin, 2008. Les trois caractéristiques données s'appliquent totalement aux actes de langage tels que théorisés par les médiévaux : « I / ils sont susceptibles d'échecs ou de ratés ; II / ils produisent des effets ; III / ils engagent la responsabilité de celui qui les accomplit ».

hic et nunc. L'opérativité se produit dans un contexte précis. Il y a bien dans les deux cas « acte », ce qui implique une singularité. Une image n'est jamais dotée d'une efficacité mécanique, annoncée et toujours réalisée. En ce sens, les discussions sur les « conditions pragmatiques » de l'acte sont, pour les deux corpus, très semblables. L'image est attachée à un lieu, prend sa place dans un rituel, produit un effet dans un temps particulier. Elle n'est généralement pas isolée, et ce dans un axe double, paradigmatique (elle prend sa valeur par sa place dans une série, celle des Vierges en majesté par exemple) et syntagmatique (elle est en rapport avec d'autres images, telles les figures sur les tympan). Il en va de même pour les mots : les théologiens discutent par exemple du poids du *ego* introduit dans la formule baptismale au XIII^e siècle, et se demandent pourquoi il n'est pas dans les autres formules sacramentelles de première personne. Le contexte d'emploi de la parole fait l'objet de minutieuses descriptions, la disposition du ciel, la position des astres, la détermination du moment propice, étant ainsi des éléments essentiels de l'efficacité pour les incantations. Dans les deux cas sont associés à la production ou la réception de l'image et de la parole d'autres actes, des gestes notamment, qui contribuent à en préciser la valeur ou l'effet. Pourtant, là encore, la différence déjà notée ressurgit : si l'on ne considère pas l'intervention de celui qui commande, réalise ou exhibe l'image, on tient nécessairement compte de celui qui prononce les mots. La parole est conçue comme dite par quelqu'un et à quelqu'un. Les indications sur le contexte associent toujours les trois éléments : le locuteur, le signe et le récepteur. On envisagera ainsi, pour la préparation nécessaire à la production de l'effet tout comme pour l'acte lui-même, en même temps que des conditions portant sur le lieu ou le temps, les « dispositions » qui concernent l'acteur (ses qualités morales, sa foi, sa croyance...) et le récepteur (la confiance par exemple, pour le malade)⁶.

La question de la singularité de l'acte est intéressante : il ne faut pas en effet confondre la singularité de l'acte avec sa reproductibilité. On ne peut pas parler des effets d'une « même » image comme on parle de ceux d'une « même » parole : l'image est identique matériellement et physiquement alors que la parole ne l'est jamais exactement. Et pourtant la question de l'« identité » se pose dans des termes analogues, précisément parce que l'acte ne dépend pas seulement des qualités du support, on l'a vu. Pour les paroles, cette question est thématifiée : on s'interroge en particulier pour savoir en quoi la formule *hoc est corpus meum* est différente lorsqu'elle est prononcée par le Christ et quand elle l'est par un prêtre, mais aussi en quoi et pourquoi elle n'aura pas le même effet lorsqu'un « hérétique » ou un enfant la prononce, et ce même si tous les éléments du rite sont respectés. Ce n'est clairement pas, dans les

⁶ Cf. par exemple le texte de Roger Bacon sur « le pouvoir magique des mots » (*Opus tertium*, c. xxvi, éd. J. S. BREWER, London, Longman, 1859, vol. 1, trad. dans *La parole comme acte*, op. cit., texte 9), qui, en s'appuyant sur Avicenne et Al-Kindi, associe « le moment adéquat d'une constellation, (...) la pensée forte de l'âme, le désir convaincu, l'intention déterminée (...), le ferme espoir, la bonté de l'âme ou sa malice, la complexion bonne ou mauvaise du corps ». Cf. Nicolas WEILL-PAROT, *Les images astrologiques au Moyen Âge. Spéculations intellectuelles et pratiques magiques, XI^e-XV^e siècles*, Paris, Champion, 2002 ; Béatrice DELAURENTI, *La puissance des mots : « virtus verborum ». Débats doctrinaux sur les incantations au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2007.

deux cas, les seuls caractères physiques de l'image ou des sons qui sont en cause dans l'efficacité. Notons à propos de cet exemple un point de comparaison qui mériterait d'être développé davantage : la relation de l'objet au « prototype », souvent évoquée dans ces pages (J.-M. Sansterre, J.-Cl. Schmitt, Br. D'Hainaut, V. Henderiks). Cette question est cruciale pour les images et intervient dans la querelle sur l'iconoclasme et la vénération due aux images. La vénération est légitime, dit par exemple Basile de Césarée, si à travers elle on vénère le prototype (*prima forma*)⁷. On pense souvent l'efficacité de l'image comme dérivée de l'efficacité originelle du prototype, le cas du crucifix est caractéristique. On explique de la même façon l'opérativité de la formule *hoc est corpus meum* par référence à celle qu'a prononcée le Christ à la dernière Cène. Pourtant ce cas est exceptionnel, et ne vaut pas pour les autres sacrements, ni pour d'autres formules. Se substitue alors à la relation prototype-copie la relation type-token, produite par l'institution ou par la convention. Dans le cas le plus fréquent en effet, la parole prononcée est la répétition d'une parole à laquelle un pouvoir a été reconnu. La reconnaissance est le fait d'autorités légitimes ou compétentes, qui sont admises comme telles par les protagonistes et par la société en général. La parole est singulière dans l'acte, mais son efficience est fonction d'une parole antérieure. On pourrait inclure dans ce modèle non seulement les paroles rituelles de tous genres, en tant qu'elles sont instaurées, mais aussi celles qui sont liées d'une façon ou d'une autre à des écrits, des recueils, des formulaires, des psaumes aux formules magiques. Cette dépendance de l'efficacité envers une institution est à rapprocher des actes de consécration des images (J.-Cl. Schmitt) ou de validation par l'autorité (Th. Golssen) : l'autorité fait ici aussi le choix des images, de leur place, de leur fonction. Sur ce plan, le caractère reproductible de certaines images, de certains thèmes (Trinité, Annonciation), fait que l'on peut parler ici de force illocutoire (A. Gunthert, E. Brilli, Br. D'Hainaut).

Les propriétés intrinsèques des supports de l'acte

L'on arrive ainsi à un autre thème, qui permet de penser une comparaison entre acte d'image et acte de parole, celui du rôle et de la contribution des propriétés intrinsèques de l'image et de la parole. L'objet est-il un simple vecteur d'efficacité, dont les propriétés sont indifférentes ? Le pouvoir qu'il a lui incombe-t-il en partie ou vient-il en totalité d'ailleurs ? La question, pour les images, est souvent posée, et sa réponse varie. On s'interroge par exemple sur le rôle des qualités esthétiques des images (Introduction). On remarque que l'objet miraculeux n'a pas nécessairement des propriétés particulières (J.-M. Sansterre). On discute pour déterminer si l'effet que produit l'image est fonction de ce qu'elle représente ou non. Même si les réponses varient en fonction des cas ici étudiés, elles semblent minorer l'importance des propriétés intrinsèques des images, jusqu'à parler à leur propos d'« arbitraire ». Qu'en est-il pour les mots ? La question sépare les modernes : on se souvient que Pierre Bourdieu critiquait « l'erreur d'Austin ou d'Habermas, qui croient découvrir dans le discours même... le principe de l'efficacité de la parole », pour défendre une

⁷ Cité par Olivier BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (IX^e-XV^e siècles)*, Paris, Seuil, 2008, p. 227 ; sur cette question voir tout son chapitre 5.

conception de l'efficacité des paroles exclusivement dépendante « de la position sociale du locuteur qui commande l'accès qu'il peut avoir à la langue de l'institution, à la parole officielle, orthodoxe, légitime »⁸. La question est abordée de façon théorique par les théologiens. Guillaume d'Auvergne, par exemple, passe en revue toutes les propriétés des formules magiques pour déterminer d'où leur vient leur *virtus* (son, signifiant, signifié). Il conclut que ces propriétés ne jouent aucun rôle, et taxe d'« idolâtres » ceux qui leur en attribueraient un⁹. Il propose alors une conception de l'efficacité-pacte : les formules magiques sont efficaces parce qu'elles relèvent d'un pacte avec le démon, tout comme les formules sacramentelles sont efficaces parce qu'elles relèvent d'un pacte avec Dieu. Il s'oppose par là aux tenants de la causalité physique qui reconnaissent aux sacrements une *virtus intrinseca*, naturelle ou surnaturelle, selon les auteurs. Bonaventure hésite entre les deux conceptions et émet des doutes : comment expliquer, si la *virtus* est vraiment inhérente aux paroles, qu'elle se retrouve identique à chaque prononciation ? D'où vient-elle ? À quel moment les paroles l'ont-elles reçue ? Où peut-elle être localisée ? Arrive-t-elle dans le premier mot pour périr avec le dernier ? Devant toutes ces difficultés il optera pour la théorie du pacte : la formule opère parce qu'elle fait l'objet d'un pacte d'assistance, le Christ s'étant engagé à assister la formule pour qu'elle produise son effet si elle est bien administrée. Il faudrait pouvoir donner des exemples d'ordre différent. Ainsi lorsque le prédicateur choisit une expression plutôt qu'une autre pour s'adapter à un auditoire donné, il est clair que pour lui l'effet sera fonction de procédés rhétoriques. Même si les formules ne sont pas toujours aussi codées que dans le cas des sacrements, l'expression ne sera généralement pas jugée dans un lien totalement arbitraire avec l'acte. Ce caractère motivé pourra d'ailleurs faire l'objet de prescriptions – on prescrit par exemple pour le serment une invocation qui exprime que l'on prend Dieu à témoin. Même ceux qui soutiennent la théorie du pacte accordent de l'importance à la formule en elle-même : elle est justifiée dans sa forme parce que c'est en tant que telle qu'elle a été choisie comme instrument dans le pacte, de même qu'elle l'est, pour les tenants de la causalité physique, parce qu'elle doit être adéquate à la *virtus* qu'elle accueille. Cette importance va de pair avec le caractère conventionnel ou codé des paroles, que l'on notait précédemment. Souvent la *virtus* ou la *vis* des paroles vient d'ailleurs, du Saint-Esprit pour la parole inspirée, du Christ pour les sacrements ou les incantations, ce qui s'inscrit dans la lettre même (par exemple : *Ego te cingo, Christus te solvat*). Mais elle passe toujours par les paroles, qui de ce fait ne sont jamais indifférentes dans leur forme, que cette *virtus* y réside au titre d'une qualité physique (Guillaume de Métilon), d'une qualité transitoire (Thomas d'Aquin) ou qu'elle soit réductible à une relation qui aurait pu s'établir autrement (Richard Fishacre). Ces particularités expliquent l'importance de la relation entre ce que l'expression dit et ce qu'elle fait, que résume bien la définition du sacrement : c'est un « signe efficace » en tant qu'il fait ce qu'il signifie (*id efficit quod figurat/significat*).

⁸ Pierre BOURDIEU, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

⁹ GUILLAUME D'AUVERGNE, *De idolatriae verborum et nominum, De legibus*, chap. 27, éd. *Guillelmi Alberni Episcopi Parisiensis Opera omnia*, Paris, 1674, t. 1.

Un signe qui fait ce qu'il dit ?

Cette définition ferait difficulté si on voulait l'appliquer aux images pour deux raisons au moins. D'une part, il faudrait vérifier si les images « signifient », si elles sont des signes (J. Wirth vs. J. Baschet, P.-O. Dittmar). Et pour cela déterminer en quel sens on entend le terme « signe »... La tradition médiévale nous offre d'ailleurs, dans des classifications qui n'englobent pas seulement les mots mais également d'autres types de signes, d'amples discussions à ce sujet, à partir d'Aristote ou d'Augustin, en s'interrogeant sur les relations naturelles ou intentionnelles, inférentielles ou analogiques, existant entre le signe et son signifié, mais aussi sur les rapports entre le signe et ses locuteurs/récepteurs, ou entre l'institution et l'usage. Ils introduisent des distinctions nouvelles comme celles entre un « signe cognitif » et un « signe opératif », et des questions originales comme celles de la « vérité du signe » opposée à la « vérité du locuteur ». Ces théorisations par les médiévaux eux-mêmes incluent naturellement ce qu'ils disent eux-mêmes de l'efficacité du signe, comme en témoigne cette notion, forgée sur un siècle de « signe efficace ». La question de la « signification » des images est difficile, d'autant qu'elle ne peut se poser de façon uniforme pour toutes les images, et rebondit sur celle de leur efficacité. Un peu comme dans la tension entre théologie positive et négative, certaines images se donnent comme ressemblantes ou représentatives, d'autres à l'inverse se gardent de l'imitation. Elles veulent donner à connaître, guider vers l'invisible qu'elles « présentent », elles semblent être des indices plus que signes¹⁰. D'autre part, il faudrait établir que ce qu'elles font correspond à ce qu'elles figurent. Si l'on peut dire qu'une image représente quelque chose (au sens le plus neutre : elle donne à voir, elle montre quelque chose), il n'est pas du tout évident de dire qu'elle est « signe et cause » de ce qu'elle représente. Pourtant, c'est en distinguant l'image comme chose de l'image comme signe que certains théologiens, tels Albert le Grand ou Thomas d'Aquin, ont pu légitimer le recours aux images : si en regardant l'image, on ne la prend pas comme chose mais comme signe, on se prémunit de l'idolâtrie, car on vénère à travers elle ce qu'elle signifie. L'image opère un *transitus*, constitue une médiation entre le visible et l'invisible (J. Baschet). Les médiévaux parlent des signes langagiers de façon analogue : Dieu est ineffable et aucune parole ne peut le dire avec vérité, pourtant les signes peuvent guider, comme en le prenant par la main, celui qui les reçoit vers ces réalités occultes. On parle de *manuductio* pour les images comme pour les mots¹¹. Le lien entre représentation et efficacité s'avère néanmoins problématique. Cette question est explicitement discutée par les théologiens : Thomas s'interroge, pour les paroles, pour savoir si elles sont causes en tant que signes ou signes en tant que causes, et Duns Scot tente une synthèse en précisant la notion de « signe efficace ». Certains auteurs veulent dépasser ici la question de la signification, pour avancer que les images « agissent avant de prendre sens », refusant l'homologie entre représentation et efficacité. Si les images de piété représentant le Christ en croix sont faites pour susciter la vision de la Passion du

¹⁰ Voir Jean-Claude SCHMITT, *Le corps des images*, Paris, Gallimard, 2002.

¹¹ THOMAS D'AQUIN, *In quartum Sententiarum*, dist. 1, q. 1, art. 1, q^a 1, ad 5, p. 13, § 31 : *Ad quintum dicendum quod signum, quantum est in se, importat aliquid manifestum quoad nos, quo manuducimur in cognitionem alicujus occulti.*

Christ, une image miraculeuse peut sembler dans une relation plus arbitraire à l'effet qu'elle produit, le cas limite étant celui des images acheiropoïètes ou encore des reliques, cachées à la vue. Différentes images peuvent faire la même chose. Des images identiques peuvent produire des effets différents. C'est souvent du fait qu'elle existe comme « objet », comme « image-objet-en-acte » plus que par ce qu'elle représente que l'image performe (G. Bartholeyns, E. Brilli, J. Baschet). Et surtout, l'image fait (le plus souvent) autre chose que ce qu'elle représente (J.-Cl. Schmitt, B. Rougé) : l'image du Christ qui bénit n'effectue pas la bénédiction. Le locuteur qui énonce une parole de bénédiction ou d'exorcisme, une injure ou une promesse, fait bien ce que les paroles disent, même si, pour l'interprète moderne, elle fait certainement aussi autre chose¹². On confirme ici la différence déjà notée entre le primat de l'illocutoire pour les paroles et du perlocutoire pour les images (J. Wirth, B. Rougé, J.-M. Sansterre).

Le rôle du récepteur

Qu'en est-il de la réception ? Comme on l'a dit, la question de la réception semble se poser pour les images davantage que pour les mots. Elle se module de différentes façons. On peut soit penser aux effets des images sur un récepteur passif, soit à la contribution propre du récepteur dans la génération de l'effet, cas souvent envisagé. On parle de « l'efficacité imaginative » de l'image, du fait qu'elle exige l'intervention active du dévot (J. Baschet). L'image est de fait souvent produite pour déclencher cette réaction du spectateur. Le constat de ces réactions est le mode privilégié pour décréter l'efficience de l'image (Th. Golsenne et G. Bartholeyns, B. Rougé, A. Gunthert). Les réactions sont de types différents, puisqu'on peut aussi bien adorer une image que la détruire, l'embrasser que la mutiler, lui adresser des prières que des injures¹³. Pourtant, même lorsque les images sont codées, et *a fortiori* quand elles ne le sont pas, comme dans le cas des images miraculeuses, les réactions ou les effets ne sont pas prédictibles (P.-O. Dittmar). C'est bien ici encore la fonction perlocutoire qui est envisagée, et non la fonction illocutoire. En faisant, comme certains, seulement l'histoire des réactions, on décrit leurs effets, mais on ne dit en rien quel est le pouvoir des images lui-même – plusieurs articles discutent et remettent en cause une analyse qui se polariserait uniquement sur ce point. Pourtant, si l'on compare les travaux ici présentés à ceux qui l'ont été lors du colloque mentionné au début de cette étude, la différence est manifeste : la question des réactions que suscitent des paroles dans les actes énumérés en commençant ne s'est pas imposée comme une

¹² Cf. THOMAS D'AQUIN, *De forma absolutionis*, éd. Léonine, Rome, 1968, p. 34, 65 s. : « Les sacrements de la loi nouvelle font ce qu'ils représentent ; les sacrements représentent ou signifient à partir de la matière et de la forme des paroles, comme cela apparaît bien dans le baptême : en effet l'ablution corporelle qui se fait par l'eau signifie l'ablution intérieure et la réalise de manière sacramentelle, et de la même façon les paroles qui sont prononcées « Je te baptise » signifient la même chose. On voit la même chose avec le sacrement de la confirmation, dont la forme est « Je te marque du signe de croix et je te confirme par le chrême du salut etc. » ; par ces paroles l'effet du sacrement est signifié de manière manifeste... ».

¹³ Voir David FREEDBERG, *Le pouvoir des images*, trad. fr. Alix GIROD, Paris, Gérard Monfort, 1998, et le compte rendu de Bertrand PRÉVOST, « Pouvoir ou efficacité symbolique des images », dans *L'Homme*, t. 165, 2003, p. 275-282.

question centrale, il resterait à voir si cela tient au choix des interprètes ou à l'état de la documentation. Si l'on considère cette dernière, les effets des actes de parole sont, pour une part au moins, souvent présentés ou voulus comme prévisibles, ce qui confirme la force illocutoire qui leur est attribuée : les paroles d'exorcisme ou de bénédiction sont envisagées, dans les manuels comme dans les narrations médiévales, comme faisant ce qu'elles sont censées faire, sauf empêchement. Ceci ne veut pas dire qu'on n'envisage qu'une réception passive, où l'auditeur ne contribuerait rien à l'effet. On a cité plus haut l'exemple des incantations dont l'effet dépend de la disposition du malade, de sa confiance ou de sa foi en le médecin ou son action. Si les *sermones ad status* s'efforcent d'adapter leur forme à l'audience, c'est bien que les maîtres en prédication considèrent que la réception est fonction des auditeurs, et pas seulement des producteurs. Le mariage, selon les théologiens ou les juristes, exige pour être valide un consentement qui soit à la fois prononcé et reçu. Le cas des sacrements est différent, et la minimisation du rôle du récipiendaire dans les traités est à mettre en rapport avec des pratiques à justifier : on sait en particulier qu'il y a eu des baptêmes forcés, sans acquiescement des baptisés. C'est pour des raisons de bon fonctionnement des règles sociales que l'on met l'accent sur la prononciation du serment (en laissant d'ailleurs de côté l'intention de celui qui le fait). L'exemple est intéressant parce que dans ce cas l'acte est réflexif : celui qui prête serment s'oblige à faire ce qu'il dit, il est à la fois l'agent de l'acte et celui qui est transformé par celui-ci. La question de la réception fait l'objet d'une dissension intéressante entre Bonaventure et Roger Bacon : pour le premier, un signe qui n'est pas reçu reste un signe, un sacrement est efficace en lui-même même s'il n'est ni administré ni reçu. Le maintien de l'institution est à ce prix : elle ne peut fonctionner que si l'autorité la décrète efficace en elle-même, partout et toujours. Pour Bacon au contraire, un signe qui n'est pas reçu n'est signe que dans sa « substance » (parce qu'il a été institué), la relation de signification implique nécessairement la réception comme la production. Dans le cas des sacrements, où l'agent n'est pas le seul prêtre qui prononce la formule, mais aussi Dieu comme « cause première », et où l'institution a été fixée par l'Église, les théologiens s'efforcent de leur assigner une action quasi automatique et universelle – le quasi valant pour quelques cas d'empêchements qui se situent d'ailleurs toujours du côté du récepteur.

« Parce qu'elle est dite ou parce qu'on y croit ? »

Un critère intéressant, qui intervient dans les discussions modernes sur la performativité, pourrait permettre une confrontation plus précise entre actes d'image et actes de parole : celui de la croyance. Faut-il croire au pouvoir de l'image/de la parole pour que celle-ci soit efficace (Th. Golsenne) ? Jusqu'à quel point peut-on généraliser l'affirmation que c'est la dévotion qui fait l'image de dévotion ? Quelle est la part de la projection imaginaire effectuée par celui qui voit ou qui écoute (P. Lagrange) ? On sait que c'est en ces termes que Carlo Severi a réinterprété l'histoire qui a servi à Claude Lévi-Strauss pour avancer la notion problématique d'« efficacité symbolique »¹⁴.

¹⁴ Claude LÉVI-STRAUSS, « L'efficacité symbolique », dans *Revue de l'histoire des religions*, t. 135, n° 1, 1949, p. 5-27 (repris dans *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958) ; Carlo

L'affirmation tranchée d'Augustin pour la parole qui agit *non quia dicitur, sed quia creditur*¹⁵ n'est pas unanimement acceptée, le *creditur* met l'accent sur l'engagement, le *dicitur* sur le rite extérieur. Il convient certainement ici de distinguer entre le discours des praticiens ou des théoriciens médiévaux et celui des interprètes modernes. Les premiers sont en effet parfois conduits, pour établir le caractère contraignant de la norme et de l'institution, à minimiser le rôle de la croyance ou de l'intention dans la réception d'une parole, c'est le cas pour le baptême. Dans d'autres cas au contraire, comme pour les incantations, ce rôle est valorisé. Les modernes, eux, insistent sur le rôle de la croyance, non seulement celle du spectateur pour les images, ou de l'auditeur pour les paroles, mais aussi, plus fondamentalement, sur le rôle de la croyance collective : il faut qu'il y ait une forme de consensus, de collaboration, dans la collectivité pour que l'image ou la parole soit reconnue efficace.

Cette lecture croisée de deux ensembles de réflexions sur les actes d'image et les actes de parole dans la société médiévale, trop rapide, mériterait d'être poursuivie, à partir de critères de comparaison et de distinctions plus fins. La différence essentielle me semble être que l'efficacité des paroles paraît rarement pensée sans tenir compte de celui qui les produit, qu'il en soit l'auteur ou le simple énonciateur. On s'interroge sur sa fonction dans la production de l'effet (une intention mauvaise annule-t-elle l'efficacité des paroles, que se passe-t-il s'il y a simulation, jeu, volonté de tromperie, usurpation de fonction ou d'identité), on réfléchit sur la responsabilité qui incombe à celui qui agit par la parole, sur l'obligation que crée la prise de parole, sur le lien individuel ou social que cette parole instaure. Le rôle de l'auditeur se ramène souvent, mais là encore il faudrait envisager les cas concrets, à celui d'une contribution à l'effet, laquelle peut d'ailleurs être elle-même produite par l'action du locuteur (c'est le médecin qui éveille la confiance du malade, c'est le rhéteur qui suscite les émotions de l'audience). Les qualités de la parole elle-même sont diversement perçues, un Guillaume d'Auvergne, on l'a vu, refusant toute efficacité pour éviter l'idolâtrie, mais à l'inverse reconnues et valorisées par un Roger Bacon, qui met toutes les ressources disponibles, des arts du langage à de la magie, d'Aristote et Cicéron à Al-Farabi, au service de la *persuasio de secta veritate*. Ils s'entendent pourtant pour reconnaître à la parole un pouvoir magnifique, qui, à l'aide des gestes, des intonations, de la musique, sera capable d'émouvoir et de fléchir l'auditeur jusqu'à provoquer « le ravissement de son âme de manière immédiate, et sans même qu'il s'en aperçoive ».

SEVERI, « Proiezione e credenza : nuove riflessioni sull'efficacia simbolica », dans Id. (éd.), *Anthropologie et Psychologie : Représentations mentales et interactions complexes* (numéro spécial de *Emosistemi*, n° 7, 2000, p. 75-85).

¹⁵ AUGUSTIN, *In Iohannis evangelium*, LVXXX, 3 (*Corpus christianorum, series latina*, 36, p. 529) : *Unde est haec tanta virtus aquae, ut corpus tingat et cor abluat, nisi faciente verbo ? Non quia dicitur, sed quia creditur.*

Liste des auteurs

Eduardo H. AUBERT est musicologue médiéviste, doctorant à l'ÉHÉSS, où il prépare une thèse sur l'écriture neumatique des graduels aquitains entre le IX^e et le XI^e siècle. Ses publications concernent à la fois les manuscrits notés du Moyen Âge et l'historiographie de la musique. Il prépare actuellement l'ouvrage *The Early Modern Life of Medieval Neumes : an Archaeology of Medieval Notation (1600-1900)*.

Jérôme BASCHET est maître de conférences à l'ÉHÉSS, où son séminaire a pour titre « Anthropologie historique et iconographie médiévale ». Depuis 1997, il enseigne également à l'Universidad Autónoma de Chiapas, au Mexique. Il a publié notamment *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval* (Gallimard, 2000, Prix Augustin-Thierry), *La rébellion zapatiste. Insurrection indienne et résistance planétaire* (2^e éd. Champs-Flammarion, 2005), *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique* (3^e éd. Champs-Flammarion, 2006) et *L'iconographie médiévale* (Gallimard, 2008).

Gil BARTHOLEYNS est formé à l'ÉHÉSS (GAHOM) et à l'Université libre de Bruxelles où il est chercheur, ainsi qu'à l'Université d'Oxford comme Visiting Research Scholar et au Musée du Quai Branly (Paris). Il a notamment coécrit *Image et transgression au Moyen Âge* (PUF, 2008) et dirigé avec plusieurs auteurs de ce volume *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain* (Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2009). Il achève *Naissance d'une culture des apparences* et coordonne *Les apparences de l'homme. Penser l'objet et l'ornement corporels* pour la revue *Civilisations*.

Jean-Claude BONNE est ancien directeur d'études à l'ÉHÉSS, membre du Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval (GAHOM) et du Centre d'histoire et théorie des arts (CEHTA). Ses recherches et publications portent sur les formes de

l'ornementalité dans les images médiévales et leurs fonctions décoratives entendues comme composantes intégrantes des rituels religieux et sociaux. Il travaille et publie également sur la relance (selon de tout autres finalités) de ces questions dans l'art environnemental contemporain depuis Matisse (*La pensée-Matisse : portrait de l'artiste en hyperfaune*, avec Éric Aliez, Le Passage, 2005). Il a publié notamment *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques* (1984, en cours de réédition) et *Volume. Philosophies et politiques de l'architecture* (Galilée, 1992).

Elisa BRILLI est docteure de l'ÉHÉSS et de La Sapienza de Rome (sous la direction de Jean-Claude Schmitt et Giorgio Inglese) avec une thèse consacrée au paradigme de la *civitas diaboli* dans l'Occident médiéval, poursuivant sa *tesi di laurea* sur la représentation de Florence dans la *Commedia* de Dante. À ce sujet elle a publié dans le *Bollettino di Italianistica* (3, 2006/1) et d'autres articles d'argument littéraire et philologique (*Studi danteschi*, 72, 2007, *La Cultura*, 2007/3). Elle est membre associée du GAHOM (ÉHÉSS) et membre des comités de rédaction du *Bollettino di Italianistica* et de la *Rassegna della Letteratura italiana*.

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY, historienne et historienne de l'art, chargée de cours à l'Université libre de Bruxelles, s'intéresse aux images religieuses médiévales qu'elle aborde dans une perspective d'anthropologie historique, soucieuse de réévaluer la question de leur statut et de leurs usages (*Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles, xv^e-xv^e siècles*, Bruxelles, 2005 ; *Les retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas. Raisons, formes et usages*, Bruxelles, 2008). Elle travaille également sur les productions artistiques et symboliques du xviii^e siècle, au sujet desquelles elle a dirigé *Rocaille. Rococo (Études sur le xviii^e siècle*, 1991), *La Place des Martyrs* (Bruxelles, 1994) et *Formes et figures du goût chinois (Études sur le xviii^e siècle*, 2009).

Alain DIERKENS, historien et archéologue, est professeur d'Histoire du Moyen Âge à l'Université libre de Bruxelles et directeur du Groupe de Recherche en Histoire médiévale (GRHM) de cette Université. Ancien secrétaire de l'Institut d'études des religions et de la laïcité, il est, depuis 1991, éditeur scientifique des *Problèmes d'histoire des religions*. Il s'intéresse particulièrement à l'histoire, à l'art et à l'archéologie du Haut Moyen Âge occidental, à l'histoire religieuse médiévale et à l'histoire des principautés « belges » du Moyen Âge.

Pierre-Olivier DITMAR est ingénieur d'étude à l'ÉHÉSS, au sein du Groupe d'anthropologie de l'Occident médiéval (GAHOM). Il a coécrit *Image et transgression au Moyen Âge* (PUF, 2008), et codirigé *Adam et l'astragale. Essai d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain* (Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2009) ainsi qu'un numéro de la revue *Images Re-vues* consacré au *Devenir-Animal*. Outre les images, ses travaux actuels portent sur la naissance de la bestialité et sur l'anthropologie du rapport homme-animal au Moyen Âge.

Corneliu DRAGOMIRESCU, historien et cinéaste, prépare actuellement sa thèse de doctorat à l'ÉHÉSS (Paris), sous la direction de Jean-Claude Schmitt. Il est spécialiste de l'histoire des arts du spectacle et a publié plusieurs essais sur le théâtre médiéval et sa transmission à travers les manuscrits enluminés, ainsi que sur l'esthétique du

cinéma et la représentation du passé (notamment dans *Babel*, 15, 2007 et *European Medieval Drama*, 12, 2008).

Thomas GOLSENNE, ancien pensionnaire de la Villa Médicis et professeur à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris. Il enseigne l'histoire et la théorie de l'art à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il a coédité le *De Pictura* de Leon-Battista Alberti (Seuil, 2004), codirigé *Adam et l'astragale. Essais d'anthropologie et d'histoire sur les limites de l'humain* (Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009) et publié *Le Matérialisme mystique de Carlo Crivelli* (Éditions de l'EHESS).

André GUNTHERT est maître de conférences à l'EHESS où il dirige le Laboratoire d'histoire visuelle contemporaine (LHVIC). Fondateur de la revue *Études photographiques*, il a notamment dirigé avec Michel Poivert *L'Art de la photographie des origines à nos jours* (Citadelles/Mazenod, 2007). Ses recherches actuelles portent sur les nouveaux usages des images numériques et sur les formes visuelles de la culture populaire du XX^e siècle.

Valentine HENDERIKS est maître de conférence à l'Université libre de Bruxelles et travaille au Centre d'étude de la peinture du XV^e siècle, à l'Institut royal du Patrimoine artistique. Ses recherches sont principalement consacrées à la peinture flamande du XV^e et du début du XVI^e siècle, en combinant l'approche stylistique traditionnelle et la technique d'exécution grâce aux résultats fournis par l'examen scientifique des œuvres. Elle a collaboré avec Catheline Périer-D'Ieteren à sa monographie sur Dirk Bouts publiée au Fonds Mercator en 2005 et a consacré sa thèse de doctorat à Albrecht Bouts.

Pierre LAGRANGE est enseignant à l'université d'Avignon et chercheur associé au Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (LAHIC). Sociologue des sciences, il se consacre à l'étude des controverses sur les « parasciences » (ovnis, parapsychologie, cryptozoologie, etc.). Il est notamment l'auteur, avec Claudie Voisenat, de *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs. Entre savoirs, croyances et fictions* (Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2005). Il a collaboré à *L'imaginaire archéologique* (Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2008) et a dirigé un numéro de la revue *Ethnologie française* sur les parasciences (vol. 23, n° 3, 1993).

Chloé MAILLET est ancienne allocataire-monitrice à l'EHESS et à l'Université Paris Diderot-Paris VII. Elle prépare une thèse d'anthropologie historique sous la direction de Jean-Claude Schmitt sur les relations de parenté dans la *Légende Dorée*. Elle a publié dans la revue *Médiévales* un ouvrage collectif le *Visible et le Lisible*, et est membre du comité de rédaction d'*Images Re-vues*. Elle a été résidente au Pavillon, laboratoire de création du Palais de Tokyo, et a exposé et réalisé des performances avec Louise Hervé au Grazer Kunstverein, au Palais de Tokyo, à la Synagogue de Delme et au Lieu Unique (Nantes).

Irène ROSIER CATACH est médiéviste, directrice de recherches au CNRS et directrice d'études à l'École pratique des hautes études. Elle est spécialiste de l'histoire des théories linguistiques et sémiotiques au Moyen Âge, étudiant les arts du langage, la

philosophie et la théologie. Ses travaux les plus récents portent sur Abélard et ses prédécesseurs, sur le parler des anges, l'efficacité de la parole (*La parole comme acte. Recherches sur la grammaire et la sémantique au XIII^e siècle*, Vrin, 1994), les conceptions médiévales sur l'opérativité des formules sacramentelles, mettant en relation théologie, magie, et droit (*La parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Seuil, 2004). Elle termine actuellement deux ouvrages sur les théories linguistiques de Dante, avec la traduction de son *De vulgari eloquentia*.

Bertrand ROUGÉ est professeur de littérature et civilisation américaines à l'Université de Pau, où il dirige depuis 1990 le Centre inter-critique des Arts et des Discours sur les Arts (CICADA). Il a publié sur divers auteurs américains, sur le Pop Art, sur l'ironie (verbale et picturale) et sa dimension esthétique, contre la théorie de la fin de l'art d'Arthur Danto et, plus généralement, sur des questions de théorie, de poétique et de narratologie picturales supposant la possibilité d'une effraction énonciative du tableau

Jean-Marie SANSTERRE est historien médiéviste, professeur ordinaire à l'Université libre de Bruxelles. Depuis une quinzaine d'années, il consacre une part croissante de ses recherches aux attitudes et croyances à l'égard des images religieuses. Ses nombreux articles dans le domaine portent surtout sur les textes (byzantins, anglais, espagnols), dont ils montrent l'apport considérable pour l'histoire des images dans les sociétés médiévales.

Jean-Claude SCHMITT est directeur d'études à l'ÉHÉSS où il dirige le Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval (GAHOM) fondé par Jacques Le Goff. Parmi ses nombreux ouvrages, il a publié dernièrement *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge* (Gallimard, 2002), *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale* (Gallimard, 2001), *La conversion d'Hermann le juif. Autobiographie, histoire et fiction* (Seuil, 2003) et *Le saint lévrier. Guinefort, guérisseur d'enfants depuis le XIII^e siècle* (1979, 2^e éd. Champs-Flammarion, 2004).

Jean WIRTH est professeur ordinaire d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Genève. Ses travaux sont consacrés pour la plupart à l'image au Moyen Âge dans une perspective pluridisciplinaire (histoire de l'art, histoire religieuse, sémiologie de l'image). Ses principales publications récentes sont *La datation de la sculpture médiévale* (Droz, 2004), *L'image à l'époque gothique* (Cerf, 2008), *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques* (Droz, 2008).

Table des matières

Note de l'éditeur de la collection Alain DIERKENS	7
Prologue. Images en acte et agir social Jérôme BASCHET	9
Une théorie des actes d'image Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE	15
Agentivité	
Les images et le sacré Jean-Claude SCHMITT	29
Miracles et images. Les relations entre l'image et le prototype céleste d'après quelques récits des X ^e -XIII ^e siècles Jean-Marie SANSTERRE	47
Performances symboliques et non symboliques des images animales Pierre-Olivier DITTMAR	59
Parure et culte Thomas GOLSENNE	71
Efficacité	
Des compétences changeantes. Petit essai sur l'évolution des rôles assignés aux images dans les retables romans, gothiques et renaissants Brigitte D'HAINAUT-ZVENY	87

Aura et standardisation des images flamandes
de dévotion au tournant du xv^e siècle

Valentine HENDERIKS 101

Image et autorité au Bas Moyen Âge :
l'*Allegoria della Commedia* par Domenico di Michelino (1465)

Elisa BRILLI 111

Performativité

Performativité de l'image ?

Jean WIRTH 125

Les objets contre les symboles. Une sociologie chrétienne et médiévale du signe

Gil BARTHOLEYNS 137

Le tableau efficace. Réflexions sur la performativité de la peinture (religieuse)

Bertrand ROUGÉ 157

La Lune est pour demain. La promesse des images

André GUNTHERT 169

La construction des phénomènes ovnis par l'image :
parasciences ou vulgarisation scientifique ?

Pierre LAGRANGE 179

Puissance

Des deux morts et trois naissances.

Images de théâtre et images pour le théâtre à la fin du Moyen Âge

Corneliu DRAGOMIRESCU 195

Image-action. La performance avec et entre les images :
quelques exemples à la fin du Moyen Âge et aujourd'hui

Chloé MAILLET 209

Quand voir fait chanter. Images et neumes dans le tonaire du ms. BNF latin 1118 :
entre performance et performativité

Jean-Claude BONNE et Eduardo H. AUBERT 225

Épilogue

Les mots et les images

Irène ROSIER-CATACH 243

Liste des auteurs 255

Table des matières 259



EDITIONS DE L'UNIVERSITE DE BRUXELLES

Fondées en 1972, les Editions de l'Université de Bruxelles sont un département de l'Université libre de Bruxelles (Belgique). Elles publient des ouvrages de recherche et des manuels universitaires d'auteurs issus de l'Union européenne.

Principales collections et directeurs de collection

- Commentaire J. Mégret (Comité de rédaction : Marianne Dony (directeur), Emmanuelle Bribosia (secrétaire de rédaction), Claude Blumann, Jacques Bourgeois, Laurence Idot, Jean-Paul Jacqué, Henry Labayle, Fabrice Picod)
- Aménagement du territoire et environnement (Christian Vandermotten)
- Education (Françoise Thys-Clément)
- Etudes européennes (Marianne Dony)
- Histoire (Eliane Gubin et Kenneth Bertrams)
- Philosophie et société (Jean-Marc Ferry et Nathalie Zaccà-Reyners)
- Quête de sens (Manuel Couvreur et Marie-Soleil Frère)
- Science politique (Pascal Delwit)
- Sociologie et anthropologie (Mateo Alaluf et Pierre Desmarez)
- Religion, laïcité et société (Monique Weis)
- Statistique et mathématiques appliquées (Jean-Jacques Droesbeke)
- UBlire (collection de poche)

Elles éditent trois séries thématiques, les *Problèmes d'histoire des religions* (direction : Alain Dierkens), les *Etudes sur le XVIII^e siècle* (direction : Bruno Bernard et Manuel Couvreur) et *Sextant* (direction : Eliane Gubin et Valérie Piette).

Des ouvrages des Editions de l'Université de Bruxelles figurent sur le site de la *Digithèque* de l'ULB. Ils sont aussi accessibles via le site des Editions.

Founded in 1972, Editions de l'Université de Bruxelles is a department of the Université libre de Bruxelles (Belgium). It publishes textbooks, university level and research oriented books in law, political science, economics, sociology, history, philosophy, ...

Editions de l'Université de Bruxelles, avenue Paul Héger 26 - CPI 163, 1000 Bruxelles, Belgique

EDITIONS@admin.ulb.ac.be

<http://www.editions-universite-bruxelles.be>

Fax +32 (0) 2 650 37 94

Direction, droits étrangers : Michèle Mat.

Diffusion/distribution : Interforum Benelux (Belgique, Pays-Bas et grand-duché de Luxembourg) ; SODIS/ToThèmes (France) ; Servidis (Suisse) ; Somabec (Canada).

L'image, avant de représenter, de signifier, agit et fait agir. La performance des images, dont ce livre entreprend l'exploration, est à comprendre d'abord comme l'évaluation de leur efficacité : quels sont les effets des images ? C'est ensuite leur agentivité : en quelle manière les images sont-elles des êtres vivants ? C'est aussi leur performativité : comme il y a des actes de parole, il y a des actes d'image dont les modalités peuvent être détaillées. Enfin, c'est leur puissance : que peut une image, dont un texte, par exemple, serait incapable ?

L'image chrétienne tient ici une place à part car, loin d'être une simple « Bible des illettrés » soumise au règne du texte, elle imprègne tous les aspects de la vie et de la pensée des sociétés chrétiennes, depuis leurs fondements théologiques et anthropologiques – Dieu créa l'homme à son image ; le Fils est l'image du Père – jusqu'aux utilisations les plus diverses des objets visuels. Mais en Occident ce n'est pas seulement au Moyen Age que les images sont actives : ce livre est aussi consacré aux nouvelles formes de performances visuelles qui sont apparues avec la Renaissance ou la société mass-médiatique.

TABLE DES MATIERES

ALAIN DIERKENS, Note de l'éditeur de la collection

JEROME BASCHET, Prologue. Images en acte et agir social

GIL BARTHOLEYNS ET THOMAS GOLSENNE, Une théorie des actes d'image

AGENTIVITE

JEAN-CLAUDE SCHMITT, Les images et le sacré

JEAN-MARIE SANSTERRE, Miracles et images. Les relations entre l'image et le prototype céleste d'après quelques récits des X^e-XIII^e siècles

PIERRE-OLIVIER DITTMAR, Performances symboliques et non symboliques des images animales

THOMAS GOLSENNE, Parure et culte

EFFICACITE

BRIGITTE D'HAINAUT-ZVENY, Des compétences changeantes. Petit essai sur l'évolution des rôles assignés aux images dans les retables romans, gothiques et renaissants

VALENTINE HENDERIKS, Aura et standardisation des images flamandes de dévotion à la fin du XV^e siècle

ELISA BRILLI, Image et autorité au bas Moyen Age : *l'Allegoria della Commedia* par Domenico di Michelino (1465)

PERFORMATIVITE

JEAN WIRTH, Performativité de l'image ?

GIL BARTHOLEYNS, Les objets contre les symboles. Une sociologie chrétienne et médiévale du signe

BERTRAND ROUGE, Le tableau efficace. Réflexions sur la performativité de la peinture (religieuse)

ANDRE GUNTHERT, La Lune est pour demain. La promesse des images

PIERRE LAGRANGE, La construction des phénomènes ovnis par l'image : parasciences ou vulgarisation scientifique ?

PUISSANCE

CORNELIU DRAGOMIRESCU, Des deux morts et trois naissances. Images de théâtre et images pour le théâtre à la fin du Moyen Age

CHLOE MAILLET, Image-action. La performance avec et entre les images : quelques exemples à la fin du Moyen Age et aujourd'hui

JEAN-CLAUDE BONNE ET EDUARDO H. AUBERT, Quand voir fait chanter. Images et neumes dans le tonaire du ms. BNF latin 1118 : entre performance et performativité

EPILOGUE

IRENE ROSIER-CATACH, Les mots et les images



9 782800 414744

www.editions-universite-bruxelles.be

Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par les Editions de l'Université de Bruxelles, ci-après dénommées EUB, et mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par les EUB et mises en ligne par les Archives & Bibliothèques. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire. La mise à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec les EUB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, les EUB auront pris le soin de conclure un accord avec leurs ayants droit afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les EUB et les Archives & Bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les EUB et les Archives & Bibliothèques de l'ULB ne pourront être mis en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des EUB et des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les Archives & Bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les EUB et les Archives & Bibliothèques de l'ULB mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par les EUB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux EUB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s). Demande à adresser aux Editions de l'Université de Bruxelles (editions@admin.ulb.ac.be).

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Editions de l'Université de Bruxelles et Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux EUB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.