L'emprunt des propriétés du nom par l'image médiévale

Autor(en): **Wirth, Jean**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1994)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870548

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

L'EMPRUNT DES PROPRIÉTÉS DU NOM PAR L'IMAGE MÉDIÉVALE

L'analyse sémantique de l'image médiévale conduit à mettre au jour un phénomène insoupçonné : l'emprunt par elle des catégories du nom. L'auteur analyse ces diverses modalités, qu'il suit de la position carolingienne au sujet des images censées traduire les réalités spirituelles, jusqu'à la réhabilitation, à la fin du Moyen Age, du sens littéral.

La formule de Grégoire le Grand qui fait de la peinture l'écriture des illettrés lui donne un statut à la fois légitime et subordonné[1]. Si les clercs abolissaient les images, les laics ne sauraient plus ce qu'ils doivent adorer, faute d'accéder à l'Ecriture. La peinture apparaît ainsi comme un substitut dont les savants pourraient se passer. En revanche, Grégoire la reconnaît comme un support de la mémoire et de l'instruction : elle transmet donc des informations. En plus, elle possède la capacité d'émouvoir.

Tout en acceptant l'autorité de Grégoire en la matière, les *Libri carolini* qui nous livrent la réfutation officielle du second concile de Nicée par Charlemagne et ses théologiens, présentent la peinture de manière bien plus négative en s'inspirant largement de saint Augustin[2]. Ils partent du principe que les images sont incapables de représenter le spiri-

---

1. GRÉGOIRE LE GRAND, *Lettres à Serenus*, in *Registrum epistolarum*, éd. D. Norberg, Turnhout, 1982 (Corpus Christianorum, vol. 140A), p. 768, 873 sq.

2. *Libri carolini*, éd. H. Bastgen, Hanovre/Leipzig, 1924 (Monumenta Germaniae Historica, Concilia II, suppl.). Cf. J. WIRTH, *L'Image médiévale : Naissance et développements (VIe-XVe siècle)*, Paris, 1989, p. 113 sq.

tuel qui est de l'ordre du Verbe (II, 22 ; III, 23 ; IV, 2). L'infériorité de la peinture par rapport au langage est parfois analysée de manière très fine. La peinture est comprise comme une sorte de continuum où les objets se confondent : comment encenser la Vierge, dans une Fuite en Egypte, sans encenser l'âne en même temps (IV, 21)? Elle est supposée incapable d'identifier les individus sans l'aide des mots : faut-il brûler ou adorer la même image d'une belle femme selon qu'elle est intitulée Vénus ou Marie (IV, 16)?

Dans un article récent, H. L. Kessler a montré que les peintres carolingiens avaient relevé le défi en inventant des procédés picturaux susceptibles d'enrichir leur langage et de faire mentir les critiques en s'élevant aux réalités spirituelles[3]. J'ajouterai que cet effort se poursuivit pratiquement jusqu'à la fin du Moyen Age car, si la légitimité des images se renforça considérablement après l'époque carolingienne, elles restaient confrontées à la tâche de représenter le spirituel, le Verbe et l'invisible.

La rivalité de l'image et du nom est un cas particulier et exemplaire de cet effort. Elle peut passer inaperçue, parce que nos habitudes de langage nous font associer à l'image le texte et non le mot, encore moins le nom. Mais il en va autrement au Moyen Age. Déjà le latin classique tend à désigner comme *imago* la représentation d'un individu et d'un seul[4]. L'usage est souvent flou dans le haut Moyen Age. Isidore de Séville définit la peinture comme une image exprimant l'aspect d'une chose et dont la vue remet cette chose dans l'esprit par remémoration[5]. Il s'agirait d'une bonne définition pour l'image, mais il est curieux que la peinture soit définie comme image, car une peinture peut aussi bien représenter une histoire qu'une chose. Les *Libri carolini* sont très clairs et critiquent dans deux chapitres successifs les peintures en général qu'ils n'appellent jamais images, puis les portraits des saints auxquels ils réservent le nom d'image (III, 23 et 24).

A partir de l'époque carolingienne, l'usage me semble toujours consistant. L'image est la représentation d'un objet et d'un seul, le plus souvent d'une personne. Elle peut constituer une œuvre indépendante

---

3. H. L. KESSLER, «Facies Bibliothecae Revelata: Carolingian Art as Spiritual Seeing», in *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Spolète, 1994, p. 533-94.

4. W. DÜRIG, *Imago : Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der römischen Liturgie*, Munich, 1952, p. 11 sq.

5. ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologies*, l. 19, c. 16, 1 : «Pictura autem est imago exprimens speciem rei alicuius, quae dum visa fuerit ad recordationem mentem reduxit.»

ou être une unité graphique dans une peinture, narrative ou non, contenant la représentation de plusieurs objets. Villard de Honnecourt, par exemple, commente ainsi une scène de son *Album*: «Vès ci desos les figures de le ruee de fortune, totes les vij. imagenes» (Fig. 1)[6]. Or il y a bien sept personnages sur la roue de fortune représentée. Le Moyen Age appelle *historia* la représentation d'un événement, ce que nous appelons une «image narrative». Il faut cependant remarquer que le pluriel *imagines* est équivoque, car il peut signifier «histoire», une histoire étant effectivement composée d'images[7].

I. La recherche d'une syntaxe

Le rapport entre l'*imago* et l'*historia* est donc comparable au rapport entre le substantif et la proposition, mais il ne faudrait pas pousser trop loin la comparaison. La proposition est bien construite avec des noms, comme l'histoire avec des images, mais cette construction repose sur des règles syntaxiques arbitraires, alors que les images sont normalement articulées par des relations mimétiques. Pour prendre un exemple très simple, «*a* précède *b*» et «*b* suit *a*» sont des expressions synonymes, bien que la première soit homologique (la lettre «*a*» précède bien la lettre «*b*») et la seconde hétérologique («*b*» précède «*a*» dans l'expression disant que *b* suit *a*). Faute d'une syntaxe arbitraire et autonome, le langage des images est condamné à l'homologie : il ne peut dire que *a* précède *b* qu'en mettant *a* devant *b*.

La volonté de se modeler sur le langage me semble expliquer une évolution artistique souvent constatée, la réduction de la narrativité dans l'art du XIe siècle. L'interaction des personnages se raréfie au profit de leur simple juxtaposition ou de leur isolement par des arcatures, en même temps que le contour se renforce et compartimente jusqu'aux parties du corps, comme les plombs d'un vitrail. Les images deviennent ainsi des unités discrètes. On atteint en même temps le terme d'une évolution elle aussi bien décrite, l'abandon du fond de paysage au profit de bandes colorées, puis d'un unique fond monochrome sans valeur

---

6. H. R. HAHNLOSER, *Villard de Honnecourt: kritische Ausgabe des Bauhüttensbuches, ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Graz, 1972, pl. XLII.

7. C'est ainsi que Bède le Vénérable parle d'*imagines evangelicae historiae* et des *imagines visionum Apocalypsis 6. Johannis*. Cf. J. VON SCHLOSSER, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Vienne, 1896, n° X, p. 47 sq.

mimétique[8]. Il s'agit du champ dans le langage de l'héraldique, mais aussi dans celui de la peinture, car Adam le Prémontré utilise le mot *campus* en ce sens dans sa restitution des peintures murales du Tabernacle[9]. Les figures se détachent ainsi sur un support non mimétique, tout comme les mots sont séparés par des espaces dans un texte. On abolit autant que faire se peut la relation mimétique entre les objets figurés et la continuité de la représentation au profit d'un assemblage syntaxique d'éléments discrets. Dans les représentations de la fuite en Egypte au XIIe siècle, par exemple au plafond de Zillis (Fig. 2), la Vierge est assise sur l'âne comme sur un trône et son moyen de locomotion n'a pas plus d'incidence sur sa posture que le voisinage d'un prédicat n'en a sur la forme d'un nom. Sur un chapiteau de Chauvigny (Fig. 3), nous retrouvons la même Vierge frontale, cette fois sur un trône, entourée des rois mages auxquels elle ne réagit pas plus qu'aux secousses de l'âne. Elle est devenue une unité syntaxique récurrente.

Il ne faut pas pour autant se faire d'illusions sur la possibilité d'une syntaxe non mimétique des images. Le Moyen Age donne une valeur symbolique forte aux coordonnées spatiales : le haut et le bas, la droite et la gauche, la troisième dimension ou, à défaut, la superposition des objets. Il utilise aussi l'inclusion pour figurer des relations d'appartenance à la manière des cercles d'Euler et, bien sûr, la hiérarchisation des objets par leur échelle. Mais ce répertoire de fonctions est limité et inévitablement ambigu. D'une part, le sens symbolique de ces fonctions se réduit pratiquement à des relations d'ordre constituant une hiérarchie. D'autre part, chacune de ces fonctions peut être prise dans un sens strictement mimétique. A titre d'exemple, rien ne nous dit *a priori* que les dimensions données par le peintre à David et à Goliath ne traduisent pas une perspective hiérarchique. En revanche, la compartimentation des figures, leur isolement sur le champ, leur stabilité et leur caractère récurrent facilitent le discernement des unités signifiantes et le repérage de leur fonction sémantique.

---

8. E. PANOFSKY, *La Perspective comme forme symbolique*, trad. fr., Paris, 1975, p. 108 sq.; M. S. BUNIM, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York, 1940, p. 86 sq.

9. ADAM LE PRÉMONTRÉ, *De triplico tabernaculo*, Pars secunda (*Patrologie latine* (désormais abrégé *P. L.*), vol. 198, col. 683-744).

II. L'emprunt des propriétés sémantiques du nom

L'imitation des propriétés du nom n'est qu'un aspect du fonctionnement sémantique très complexe de l'image médiévale qui ne saurait s'y réduire. Mais des pans entiers du système iconographique sont inintelligibles lorsqu'elle n'est pas prise en compte. Prenons immédiatement deux exemples :

— sur le dos du Tentateur de la cathédrale de Strasbourg (v. 1275) et sur le corps du gisant de La Sarraz (v. 1360), deux œuvres fondamentales pour le développement du macabre médiéval, la corruption de la chair est exprimée par la présence de crapauds et de petits serpents, à peu près gros comme des orvets. Les artistes médiévaux ont l'habitude de grossir les petits détails pour plus de lisibilité, mais enfin, ces serpents sont trop importants pour figurer les vers qui se nourrissent de chair et n'ont rien à voir avec notre expérience zoologique des asticots. Tout rentre dans l'ordre si nous admettons qu'ils traduisent le mot latin *vermis*, lequel signifie aussi bien «ver» que «serpent». Leur dimension apparaît alors comme une bonne moyenne entre celles des deux espèces et, de surcroît, leur représentation associe avec bonheur la corruption de la chair à la séduction de nos premiers parents par le serpent du paradis. Le sens du mot *vermis* et ses connotations prime donc ici sur l'observation de la nature.

— on trouve plusieurs minotaures dans les chapiteaux des églises romanes auvergnates[10]. Comme il s'agit d'animaux mal connus au Moyen Age, nous trouvons des inscriptions explicatives, *minautorus* à Besse-en-Chandesse, *mediotauri* à Brioude. La seconde inscription dévoile l'étymologie supposée du mot. L'animal est tantôt représenté comme un homme à tête de taureau, tantôt comme homme à corps de taureau, ce qui est le cas à Brioude. Il apparaît donc que l'artiste ne reproduit pas le schème iconographique antique du minotaure, mais traduit en image une étymologie. Il sait qu'il s'agit d'un être mi-homme, mi-taureau et hésite entre les deux manières possibles de réaliser l'idée. L'étymologie se substitue ainsi à la connaissance iconographique, au moins dans le cas de Brioude.

Les deux exemples précédents portent sur l'imitation du champ sémantique du nom. Mais l'image peut aussi mimer son rapport à la référence, ou encore substituer à la chose représentée son interprétation

---

10. Z. SWIECHOWSKI, *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, 1973, p. 289 sq.

exégétique. Nous examinerons successivement les trois cas. En revanche, il ne sera pas question dans cet article de la figuration des mots en général, en particulier de la transposition des verbes figurant des actions. Le sujet mériterait une autre étude. Qu'on pense par exemple à la manière dont les peintres traduisent, depuis le XIe siècle, des expressions comme «rendre l'âme» par l'expiration d'un petit corps nu. A plus forte raison, il ne saurait être question ici des nombreux procédés iconographiques qui ne s'inspirent pas du fonctionnement des mots.

II. 1. L'imitation du champ sémantique du nom

Les étymologies médiévales ont en commun avec celles d'Heidegger qu'elles confondent l'origine réelle ou supposée du mot avec sa signification et avec celles de Derrida qu'elles cherchent le sens dans le calembour. Mais c'est encore plus le «Signifiant» lacanien qu'évoque le jeu de mot sur *virgo* et *virga*, auquel la vénérable autorité de Bède donne une belle insistance[11]. Rappelons que *virga* signifie la tige, voire l'arbre, mais aussi la verge, le pénis. Le jeu de mot avec *virgo* fonctionne donc comme le titre du roman érotique d'Apollinaire, *Les Onze Mille Verges*, à cette différence qu'il n'y a pas d'intention blasphématoire. De fait, la *virga* signifie la descendance, comme nos «arbres» généalogiques, tout en l'assimilant par métonymie à la verge primordiale de l'ancêtre, en l'occurrence Jessé. L'exubérance végétale symbolise ainsi la prolifération de l'espèce.

Tout cela n'est pas facile à traduire en image. On y parvient pourtant à partir du XIe siècle avec le thème de l'arbre de Jessé. Dans la Bible de Lambeth par exemple (Londres, Lambeth Palace Lib., ms. 3, fol. 198r ; milieu XIIe siècle, voir Fig. 4), le patriarche dort sur le sol. Un arbre lui sort tout entier des reins et la Vierge est disposée sur le tronc à la manière des statues-colonnes contemporaines. Les branches s'incurvent pour former des médaillons dont celui qui couronne l'arbre fleurit : il contient le buste du Christ, entouré des sept dons de l'Esprit-Saint. La prédiction de l'Incarnation par les prophètes, ainsi que la victoire subséquente de l'Eglise sur la Synagogue et les vertus sur lesquelles règne la Vierge occupent les autres médaillons. La Vierge est donc clairement désignée comme la verge patriarcale dont la floraison est la naissance du Messie et la cause du Salut.

Les symboles de la génération que cette image regroupe se retrouvent sous forme isolée un peu partout dans l'art médiéval. Les lions,

---

11. BÈDE LE VÉNÉRABLE, *Commentaire de Nombres*, 17, 8 (*P. L.*, vol. 91, col. 366 sq.).

centaures et autres quadrupèdes des chapiteaux romans possèdent très souvent des queues formant de larges volutes et se transformant en végétation verdoyante. On en trouve de beaux exemples en Auvergne, entre autres à Clermont-Ferrand, Orcival et Issoire. Les personnages dotés d'une descendance tiennent souvent à la main une tige florissante dans l'art du XIe-XIIe siècle, les laïcs, mais aussi la Vierge. Le motif donne sa forme au sceptre royal[12].

Le symbolisme du corps et particulièrement celui des organes liés à la génération, fournit un nombre important d'exemples où l'image est incompréhensible sans passer par le nom. Chez Isidore de Séville, *mamilla*, «sein», est interprété comme «petite pomme»[13]. Or d'innombrables madones donnent la pomme à l'Enfant Jésus plutôt que le sein et certaines, comme la madone de Siegburg (Cologne, Schnütgen-Museum ; v. 1150-60) (Fig. 5), tiennent la pomme juste devant la poitrine pour souligner le parallèle. Bien entendu, il s'agit aussi d'une allusion à la chute, Marie étant la nouvelle Eve et Jésus le nouvel Adam, mais les deux interprétations se renforcent, car on retrouve l'interprétation de la pomme paradisiaque comme sein dans des représentations d'Adam et Eve — assez tardives il est vrai — ainsi chez Hans Baldung Grien[14]. Mais d'autres étymologies sont possibles. Dans la Bible carolingienne de Moutier-Grandval (Londres, British Lib., add. ms. 10546, fol. 5v, voir Fig. 6), le mamelon d'Eve allaitant présente la forme étrange d'un conduit gros comme le doigt. L'artiste a probablement pensé au sens figuré de *mamilla* qui est «robinet».

A l'époque gothique, la langue française enrichit le stock des expressions figurables. Si le latin peut jouer sur *cuniculus*, «lapin» et *cunnus*, «con», la littérature française érotique prend fréquemment *connin*, le dérivé de *cuniculus*, dans le sens obscène, ainsi dans l'aventure de Renard à la cour du roi Connin. L'image s'empare du procédé. Dans les cycles des vertus et des vices qui ornent les cathédrales de Paris, de Chartres, de Reims et d'Amiens, la lâcheté est représentée par un chevalier qui laisse tomber son épée de peur à la vue d'un connin[15]. Dans le *Livre d'Heures de Catherine de Clèves* (New York, Guennol coll., fol. 2r, voir Fig. 7), Joachim reçoit la visite de l'ange en gardant, non

---

12. R. BAUERREIS, *Arbor Vitae. Der* Lebensbaum *und seine Verwendung in der Liturgie, Kunst un Brauchtum des Abendlandes*, Munich, 1938.

13. Isidore de Séville, *Etymologies*, XI, 1, 74: «Mamillae vocatae, quia rotundae sunt quasi malae, per diminutionem scililet».

14. Par exemple dans l'Adam et Eve de la collection Thyssen à Madrid.

15. E. MÂLE, *L'art religieux du XIIIe siècle*, Paris, 1987, p. 239 sq.

pas des moutons, mais des connins[16]. On hésiterait à y voir une allusion à l'Immaculée Conception si le peintre n'insistait. Les connins s'ébattent en effet dans un terrier protégé par un enclos circulaire qui symbolise habituellement l'*hortus conclusus*, le jardin clos de la virginité.

Dans l'exemple précédent, l'artiste utilise le sens littéral pour laisser entendre le figuré. Il arrive aussi qu'il cherche à peindre l'étendue même d'un champ sémantique hétérogène ou même contradictoire. Le latin *sedes*, comme le français *siège*, désigne un meuble sur lequel on s'assied, mais aussi l'édifice ou la ville qui abrite une institution. Cette notion se traduit à l'époque gothique par de gigantesques trônes aux formes architecturées, couronnés de créneaux et de toits, lesquels, à ma connaissance, n'ont pas d'équivalents dans le mobilier (Fig. 8). Une telle image exprime parfaitement le champ sémantique du mot. En revanche, lorsque ce champ sémantique est non seulement hétérogène, mais logiquement contradictoire, toutes les tentatives sont vaines. Il ne peut y avoir de représentation adéquate de la Trinité, c'est-à-dire d'un ensemble de trois personnes constituant une substance unique. On trouve diverses hybridations des trois, parfois sous forme d'un monstre à trois faces, trois personnes plus ou moins semblables, ou encore une forte imbrication des trois, comme dans le Trône de Grâce. Les représentations de la Trinité font partie des rares images médiévales à avoir inquiété les théologiens scolastiques[17].

II. 2. L'imitation des propriétés référentielles du nom

Dans une proposition, un nom peut désigner un ou plusieurs individus. Les logiciens contemporains tendent à parler selon le cas de nom propre ou commun[18]. Il me paraît plus judicieux de considérer alors le nom comme singulier ou universel, en accord avec les logiciens médiévaux. De ce point de vue, le nom commun fonctionne tantôt comme singulier, tantôt comme universel. «Chat», par exemple, est un nom commun, par opposition à «Félix» qui est un nom propre, mais il est un nom universel dans la proposition «Le chat est un mammifère» et un nom singulier dans la proposition «Le chat est sur le tapis».

---

16. *Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve*, éd. J. Plummer, Berlin, 1966, n° 2.

17. F. BOESPFLUG, *Dieu dans l'art : «Sollicitudini nostrae» de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Paris, 1984.

18. Par exemple, S. KRIPKE, *La Logique des noms propres*, Paris, 1982.

L'image, telle que la définit le Moyen Age, fait toujours référence à un individu et fonctionne donc comme terme singulier. En revanche, elle peut représenter l'individu par les traits essentiels qu'il partage avec les autres individus de son espèce, ou par les traits accidentels qui le distinguent des autres, jouant selon le cas le rôle d'un nom commun ou d'un nom propre. Sans schématisation excessive, on peut dire que l'image s'est progressivement détournée dans le haut Moyen Age du portrait ressemblant, en atténuant ou en ignorant les particularités physiques des individus, pour parvenir à une idéalisation qui culmine dans l'art du XIIIe siècle. Mais, dans les dernières décennies de ce siècle, la théorie de l'image puis la pratique des artistes réhabilitent les différences individuelles, ce qui entraîne la renaissance du portrait ressemblant[19]. Ce double mouvement prend sens s'il est mis en parallèle avec l'évolution de l'épistémologie médiévale. On passe en effet d'une extrême valorisation des universaux qui sont supposés conduire à la vérité par abstraction des différences sensibles, à une extrême valorisation du singulier qui, chez Guillaume d'Ockham, devient le seul objet de la connaissance[20]. Pour autant qu'elle se limite à la représentation d'individus, l'image tend donc dans un premier temps à les saisir comme représentants d'une espèce universelle, puis de plus en plus dans leur singularité sensible, conçue comme leur réalité même.

Ce faisant, l'image accepte la limitation que lui assigne la théorie : elle ne représente pas un universel, mais un individu sous le rapport de l'universel. On trouve cependant des tentatives pour surmonter cette limitation, dans l'art carolingien et ottonien principalement.

Dans l'article que nous avons cité plus haut, Kessler renonce à interpréter systématiquement une figure comme représentant un personnage et un seul. Dans le frontispice de la Genèse de la Bible de Moutier-Grandval (Fig. 6), à côté d'Eve allaitant, Adam bêche entouré des quatre fleuves du paradis dont il est désormais exclu. Il accapare ainsi un symbole du Christ, du nouvel Adam, et il apparaît ainsi comme étant déjà d'une certaine manière le Christ. Dans le frontispice de l'Exode (fol. 25v), Moïse recevant les tables de la Loi possède les traits de saint Paul, parce que saint Paul est le Moïse de la Nouvelle Loi. Dans la Bible de Vivien (Paris, Bibl. Nat., ms. lat. 1, fol. 215v), David occupe une mandorle et personnifie le Christ. Dans la Bible de Saint-

19. J. WIRTH, «Les Scolastiques et l'image», in *La Pensée de l'image*, Paris, 1994, p. 19-30.

20. C. BÉRUBÉ, *La Connaissance de l'individuel au Moyen Age*, Paris / Montréal, 1964.

Paul-hors-les-murs (fol. 32v), le Tabernacle est décoré d'une croix, ce qui en fait également l'église. Comme le dit Kessler, l'incapacité de représenter un individu dans sa singularité, que les *Libri carolini* reprochaient à l'image, devient dans ces exemples un moyen de représenter une vision spirituelle.

Ces procédés se poursuivent à l'époque ottonienne. On a beaucoup commenté l'unique pleine-page enluminée de la Bible de l'évêque Bernward (Hildesheim, Trésor de la cathédrale, fol. 1r) (fig. 9). Si l'on s'accorde à voir dans le personnage féminin une représentation de l'Eglise, le jeune homme qui lui fait face a été interprété comme Moïse, comme saint Jérôme ou comme saint Jean l'Evangéliste. Chacune de ces interprétations repose sur des arguments solides, mais se heurte à de non moins solides objections[21]. Sans reprendre ici toute la discussion, notons que l'identification du jeune homme comme saint Jean repose surtout sur sa présence au pied de la croix aux côtés d'une femme qu'il faudrait alors considérer comme la Vierge, symbole éventuel de l'Eglise. Mais la situation de l'homme à droite de la croix et de la femme à gauche renverserait l'ordre des personnages s'il y avait allusion à la Crucifixion, ce qui me paraît exclure le rapprochement. En revanche, la disposition des personnages évoque irrésistiblement l'Annonciation et on n'aurait jamais douté que cela en soit une si le jeune homme portait des ailes. En bref, il importe de faire deux remarques. La première est qu'aucune interprétation ne peut établir avec certitude l'identité des personnages. La seconde est que le peintre avait les moyens de rendre l'interprétation aisée en fixant l'identité des personnages par des attributs, mais que ce n'était pas son but. A partir de là, il est certainement plus judicieux de considérer le jeune homme comme le messager céleste par excellence, tout à la fois Gabriel, Moïse, Jérôme, Jean et quelques autres encore, et la femme comme une Vierge-Eglise recevant son message avec obéissance et respect. L'important pour le peintre était certainement de parvenir dans son langage propre à ce niveau de généralité.

II. 3. La représentation du sens exégétique

La lecture, dont le défaut ferait de l'image le livre des illettrés, n'est pas le simple décodage des caractères écrits, mais l'exégèse du texte dont l'étymologie est l'un des principaux instruments. Elle aboutit donc

---

21. Pour une mise au point récente : H. MAYR-HARTING, *Ottonian Book Illumination : A Historical Study,* Londres, 1991, vol. 2, p. 185 sq.

à vivifier la lettre par l'esprit en lui trouvant une abondance de sens. Prenons immédiatement un exemple intéressant l'iconographie, le verset 5 du psaume 98 : *Exaltate Dominum Deum nostrum et adorate scabellum pedum ejus, quoniam sanctum est* («Exaltez le Seigneur notre Dieu et adorez l'escabeau de ses pieds, car il est saint»). Le *Commentaire des Psaumes* de Pierre Lombard, qui fait autorité en synthétisant une longue tradition, cite Isaïe, 66, 1 : *Coelum mihi sedes est, terra autem scabellum pedum meorum*[22]. L'escabeau signifie donc la terre, ce qui entraîne une difficulté, car le psaume nous invite à adorer un élément et non pas Dieu seul. «Mais il faut savoir qu'il y a de la terre dans le Christ, à savoir sa chair, qu'on adore sans impiété. Il a en effet assumé la terre de la terre, car la chair est de la terre et qu'il a pris chair de la chair de Marie».

Il y a donc deux pas dans l'interprétation, la substitution de la terre à l'escabeau, puis celle de la chair à la terre. L'iconographie fait très facilement le premier pas en substituant, conformément à Isaïe, le ciel au trône et la terre à l'escabeau, comme dans la majesté du Christ de la Bible de Vivien (fol. 329v). Il est aussi possible de montrer à la fois le symbole et ce qu'il symbolise : dans la Bible de Saint-Vaast (Arras, Bibl. Mun., ms. 559, vol. 2, fol. 141v), le Christ en majesté qui figure l'Epoux au début du Cantique des cantiques pose les pieds sur un escabeau entouré d'un cercle pour évoquer la terre[23]. Le signification du cercle peut être précisée de différentes manières : en écrivant *terra* à l'intérieur (Bible de Pommersfelden, Schlossbibl., cod. 333-334, fol. 2v)[24], ou en divisant le cercle en «T» pour en faire une carte géographique rudimentaire situant les trois continents (Bible de Stavelot, Londres, British Lib., add. ms. 28107, fol. 136r, voir Fig. 10[25]). L'ivoire ornant la reliure du *Codex aureus* d'Echternach (Nuremberg, Germ. Nationalmus.) assimile le *suppedaneum* du Christ en croix à un *scabellum* en y plaçant l'inscription *terra* et le fait porter par une allégorie féminine de la terre[26].

Il était plus difficile de faire le deuxième pas, de substituer la chair du Christ à la terre. Dans l'impossibilité de poser le Christ sur sa propre chair, on y parvient par des moyens détournés. Dans l'Evangéliaire de

---

22. *P. L.*, vol. 191, col. 895.
23. W. CAHN, *La Bible romane*, Fribourg : Office du Livre, 1982, ill. 68, p. 111.
24. *Id.*, ill. 76, p. 117.
25. *Id.*, ill. 83, p. 129.
26. E. KUBACH, V. H. ELBERN, *L'art de l'empire au début du Moyen Age*, Paris, 1973, p. 201 (ill.).

Goslar (Uppsala, University Lib., cod. 93, fol. 3v), le Christ est divisé en deux par une double mandorle[27]. Il s'agit d'un usage courant — qu'on retrouve, par exemple, dans l'enluminure de la Bible de Vivien évoquée un peu plus haut — pour souligner la double nature du Christ en assimilant le haut du corps à sa divinité et le bas à son humanité et à sa chair. Mais ici, les inscriptions placées dans les mandorles désignent le haut comme ciel et le bas comme terre, ce qui explicite l'assimilation de la chair du Christ à la terre. Dans le même esprit, un ivoire de reliure conservé au Castello Sforzesco de Milan nous montre Otton II et sa famille adorant le *scabellum* sous les pieds du Christ, mais l'empereur lui-même baise directement les pieds du Christ et donc son humanité[28].

La manière dont les peintres pratiquent l'exégèse peut les amener à se détourner de traditions iconographiques bien ancrées et même à corriger les Saintes Ecritures. Dans ces cas, l'historien de l'art est parfois trop prompt à parler d'erreurs iconographiques, surtout lorsque ces «erreurs» sont trop systématiques et significatives pour relever de la distraction. Il faudrait analyser de ce point de vue les manuscrits anglo-saxons antérieurs à la conquête, comme le Psautier Cotton Tiberius C. VI sur lequel on se contentera de quelques remarques[29]. On y voit toujours saint Pierre tonsuré, mais il est imberbe, ce qui s'explique vraisemblablement par la volonté de lui appliquer la tenue normale des clercs en lui enlevant un signe plutôt profane de puissance. Il ne tient jamais les clés (le pouvoir de lier et de délier), mais on lui donne le livre pour en faire un enseignant, sur le modèle du Christ (fol. 15v). Le fol. 9v présente l'onction de David par un personnage désigné comme Saül. Il s'agirait d'une erreur pour Samuel qu'on a même voulu corriger en effaçant le «u» de Saül. Pourtant, la légende insiste : *Hic unguat Saul David regem*. De plus, le personnage porte un vêtement court de laïc au lieu de la longue tunique et du manteau qui devrait revenir au prophète. Enfin, le thème de l'onction est central dans l'illustration du manuscrit. Au fol. 10r, David joue de la harpe inspiré par la colombe qui orne son sceptre et symbolise le Saint-Esprit. Une main céleste déverse sur sa tête le contenu d'une corne d'onction. Le rapport entre l'onction et l'inspiration de l'Esprit est confirmé par la représentation de David et de ses musiciens au fol. 30v, où la colombe émet le chrême

---

27. H. Mayr-Harting, *op. cit.*, vol. 2, ill. 130, p. 202.
28. E. Kubach, V. M. Elbern, *op. cit.*, ill. 38 de l'annexe.
29. F. WORMALD, «An Eleventh-Century Psalter with Pictures», in *Collected Writings, 1 : Studies in Medieval Art from the Sixth to the Twelfth Centuries*, Londres / Oxford, 1984, p. 123-137.

de son bec. Le Christ en majesté du fol. 18v tient à son tour la corne d'onction. Si l'on ajoute que Pierre et Paul tiennent une couronne lors de l'ascension (fol. 15r) et que Paul semble la transmettre à un personnage situé hors de l'image (le lecteur ?) à la Pentecôte, le thème de l'origine divine de la royauté apparaît comme une préoccupation centrale. Dans ces conditions, l'hypothèse la moins aventureuse est que l'enlumineur corrige la lettre de la Bible, arrache aux clercs le privilège d'oindre le roi et attribue cette tâche à son prédécesseur[30].

III. La réhabilitation du sens littéral

Le lecteur aura deviné au choix des exemples que les audaces interprétatives des peintres tendent à culminer dans la période carolingienne et post-carolingienne. Elles deviennent progressivement plus rares à partir du XIIe siècle par une évolution conforme à celle de l'exégèse.

Avec Hugues de Saint-Victor commence une remise en ordre de l'exégèse que le Père Chenu a remarquablement retracée[31]. La lecture du texte biblique cesse de se polariser sur les mots et leurs propriétés étymologiques pour retrouver le symbolisme dans les choses. Hugues de Saint-Victor ranime le principe augustinien que l'Ecriture ne signifie pas uniquement par les mots, mais encore à l'aide des choses que ces mots désignent. «La totalité du monde sensible est comme un livre écrit du doigt de Dieu». De même, Etienne Langton écrit, en se référant à Hugues : «Les choses qui sont signifiées par les noms et les verbes dans les autres disciplines sont des noms en théologie». Face aux procédés symboliques que nous avons étudiés plus haut et qui faisaient appel aux propriétés symboliques des noms, l'accent est mis désormais sur les propriétés symboliques des choses, y compris des choses fabriquées, comme l'arche de Noé ou le Tabernacle, et sur leur cohérence interne.

Le développement de la typologie illustre au mieux cette nouvelle attitude. Il n'est plus question de substituer le Christ à David ou à Isaac, ni de l'identifier à l'un ou à l'autre. La chose est particulièrement sensible dans l'image où les substitutions et les hybridations font place à

---

30. Sur l'enjeu de l'onction dans les querelles entre le sacerdoce et la royauté, voir: M. BLOCH, *Les Rois thaumaturges*, Paris, 1961; E. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies: a Study in Medieval Political Theology*, Princeton, 1957, en particulier p. 42 sq.

31. M.-D. CHENU, *La Théologie du XIIe siècle*, Paris, 1976[3], p. 159 sq.

des figures univoques. Les programmes typologiques du XIIe siècle ont recours à des séries de scènes parallèles, vétéro- et néo-testamentaires, bien ségrégées et hiérarchisées, qui cessent de se court-circuiter. Isaac est Isaac et le Christ est le Christ. Tout au plus, souligne-t-on le rapport typologique en faisant se croiser les fagots que porte Isaac pour son propre sacrifice, afin d'évoquer, comme par clin-d'œil, le portement de croix. Ce qui survit le mieux du système antérieur, ce sont les indispensables métaphores visuelles qui permettent de passer du concret à l'abstrait et du charnel au spirituel, mais aussi de parler par euphémisme de la génération.

Le double sens sur *ecclesia*, le bâtiment et l'institution, est constant. La personnification de l'Eglise peut porter une sorte de maquette d'église comme attribut ou siéger dans un édifice avec la communion des saints, comme dans les rouleaux d'Exultet d'Italie du Sud. Les élus sont les *lapides vivi*, les pierres vivantes de l'édifice. A Prüfening par exemple, ils sont rangés en rangs serrés sur les murs de l'église conventuelle elle-même pour figurer l'idée[32]. Les apôtres peuvent être considérés comme les colonnes du temple. Au cloître de Moissac, ils occupent les piliers d'angles. Plus tard, à la Sainte-Chapelle de Paris, leurs statues occupent chacune une pile de l'édifice. La Vierge se place de manière comparable au trumeau, comme au portail nord de Notre-Dame de Paris. Elle s'associe ainsi à la porte de l'église et, l'église préfigurant le paradis par sa splendeur, à la porte du paradis que la faute de l'ancienne Eve avait fermée et que la pureté de la nouvelle nous a rouverte.

Dans la mesure où le mal est aussi une réalité spirituelle, il doit également être métaphorisé. C'est ainsi que les liens du péché, de la chair et de la mort, métaphores très fréquentes dans les textes, sont représentés dans l'enluminure et la sculpture romane par des entrelacs végétaux, qui emprisonnent des pécheurs le plus souvent nus. Lorsqu'on veut associer clairement le péché à la sexualité, ces entrelacs végétaux sont issus de la queue des monstres et deviennent ainsi leur *virga*, ou prennent naissance entre les jambes des hommes ou des démons, comme celui qui accompagne l'expulsion d'Adam et Eve sur un chapiteau de Clermont-Ferrand (Fig. 11)[33].

La représentation de l'enfer sous la forme d'une gueule apparaît dès l'époque carolingienne mais ne se développe vraiment qu'à partir du XIIe siècle. Ici encore, tout part des mots de l'Ecriture. On lit dans les

---

32. H. STEIN, *Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening*, Ratisbonne, 1987, p. 61.

33. Z. Swiechowski, *op. cit.*, p. 125.

Proverbes (30, 15): «Il y a trois choses insatiables et une quatrième qui ne dit jamais "Cela suffit": l'enfer, la bouche de la vulve et la terre qui ne se rassasie point d'eau ; quant au feu, il ne dit jamais "Cela suffit"». Le rapprochement entre la sexualité féminine, la terre et l'enfer, la représentation du vagin comme une gueule vorace et brûlante sont en général atténués par les traductions modernes. En revanche, l'exégèse médiévale est claire. Ouvrons la Glose ordinaire : «*Tria sunt insaturabilia.* L'enfer ne déborde jamais ; la prostituée fait de même. Le corps ne se rassasie pas de délices et l'avare ne dit jamais «Cela suffit»; d'autres interprètent l'enfer comme le diable, qui ne se rassasie pas de séduire les hommes. *Os vulvae, et terra que non satiatur aqua*, comme plus haut, le feu, l'incendie de la géhenne, qui ne cesse jamais[34]».

Les mots de ce texte et surtout de son commentaire sont à l'origine d'un vaste développement iconographique. L'association de la luxure à la terre explique certainement la transformation, au XIe siècle, de l'allégorie antique de la terre allaitant des serpents de ses seins nus, en allégorie de la luxure[35]. L'association de cette allégorie à celle de l'avarice, un homme torturé par les diables et portant une lourde bourse au cou, fréquente sur les chapiteaux romans, est justifiée par la glose. Le passage métonymique de l'enfer au diable trouve son équivalent dans l'habitude, qui se prend au XIIe siècle, de placer une gueule sur le ventre ou le bas-ventre du diable. Surtout, l'enfer est un insatiable vagin denté qui engloutit les âmes des damnés. C'est à la fin du Moyen Age que les artistes sont les plus explicites. A San Petronio de Bologne, dans la chapelle Bolognini, Giovanni da Modena peint un damné qui sort la tête la première de l'*os vulvae* de Satan, tandis que la gueule d'enfer du Livre d'Heures de Catherine de Clèves (Guennol, fol. 168v) possède des grandes et des petites lèvres que les diables maintiennent ouvertes avec leurs fourches (Fig. 12)[36].

Le contraire de l'*os vulvae* est le sein d'Abraham. Si les artistes byzantins se contentent de mettre le pauvre Lazare sur les genoux du patriarche, les latins préfèrent, à partir du XIIe siècle, placer soit Lazare, soit plusieurs élus dans le pli de son manteau. On trouve de nouveau un joli jeu de mot, car *sinus* (sein) signifie également le pli du manteau. La différence avec beaucoup d'exemples carolingiens et ottoniens est que le résultat paraît si naturel qu'on en oublie l'origine verbale.

---

34. *P. L.*, vol. 113, col. 1113.

35. Cf. J. LECLERQ-KADANER, «De la Terre-Mère à la luxure. A propos de la migration des symboles», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 18 (1975), p. 37-43.

36. *Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve*, n° 99.

Le développement de la typologie n'a donc pas aboli le succès des métaphores nominales, mais celles-ci évoluent dans un double sens. D'une part, la substitution du signifié symbolique au symbole tombe en disgrâce ; d'autre part, la cohésion interne des métaphores devient remarquable, comme en témoigne l'évolution solidaire des représentations de la luxure, du diable et de l'enfer à partir de Proverbes 30, 15. Entre la typologie et ces métaphores, il y a un air de famille dû à la cohésion du sens premier et au rapport ordonné qu'il entretient avec le sens symbolique. Comment distinguer clairement l'une des autres ?

Il faut sans doute attendre saint Thomas pour y parvenir en toute clarté. Deux articles de la *Somme théologique* sont consacrés au sujet[37]. Le premier demande si l'Ecriture usait à bon droit de métaphores et répond, en s'inspirant de Denys l'Aréopagite, qu'il est convenable et nécessaire de livrer les choses spirituelles sous la métaphore des choses corporelles. Il affirme également que ce qui est dit métaphoriquement en tel lieu de l'Ecriture se retrouve toujours explicite ailleurs, dans le but évident de brider l'imagination parfois déconcertante des exégètes, en les obligeant à s'appuyer sur le sens littéral. Le second article porte sur l'univocité de l'Ecriture : un mot y recouvre-t-il plusieurs sens ? Il expose pour répondre les principes de la typologie. Contrairement aux autres sciences, la théologie traite de choses qui signifient à leur tour. La signification des mots constitue le sens historique, celle des choses signifiées par ces mots les sens allégorique, moral et analogique. Dès lors les mots eux-mêmes ne signifient qu'une seule chose, et saint Thomas repart en guerre contre les exégètes qui court-circuitent le sens historique ou littéral. La réponse à une objection lui permet de distinguer le sens figuré, constitutif des expressions qu'il appelle paraboles, des quatre sens de l'Ecriture qui viennent d'être exposés. Le mot utilisé dans une parabole a un sens propre et un sens figuré. Comme il est pris au sens figuré, le sens littéral n'est pas le sens propre, c'est-à-dire la figure, mais ce qui est figuré. Lorsque l'Ecriture nomme le bras de Dieu, elle n'entend donc pas qu'il ait des membres corporels, mais désigne sa capacité d'œuvrer (*virtus operativa*).

La réflexion n'a rien perdu de sa valeur analytique, même s'il y a pour nous quelque chose de choquant à traiter de littéral le sens figuré. Elle distingue clairement deux types de symbolisme selon que le sens premier est ou non pertinent. Dans la typologie, il constitue le sens littéral qui prime sur les autres. Le nom «Isaac» désigne Isaac et non pas le Christ. C'est Isaac qui figure ce dernier. En revanche, l'expression parabolique «bras de Dieu» n'a pas de sens premier : elle figure direc-

37. Saint THOMAS, *Somme théologique*, pars 1, q. 1, a. 9 et 10.

tement et littéralement la puissance divine. Il va de soi que la distinction thomiste s'applique à l'art : l'image d'Isaac n'est pas celle du Christ, même si elle doit y faire penser. En revanche, on peint le bras de Dieu sans lui attribuer un corps. Quant aux images polysémiques des enlumineurs carolingiens et ottoniens, saint Thomas les aurait très certainement désavouées.

Pour comprendre l'importance de la clarification thomiste, il suffit de comparer son attitude à celle de Pierre le Vénérable sur le même problème, un siècle et demi plus tôt, dans son *Traité contre les Juifs*[38]. Il se plaint que les Juifs blasphèment en disant que Dieu pleure, rugit comme un lion, frappe du pied, gémit comme une colombe, etc. On lit bien de telles choses dans l'Ecriture, mais les Juifs sont incapables de les comprendre comme des métaphores et des allégories, car ils sont prisonniers de la lettre qui tue, de sorte qu'ils attribuent à Dieu des yeux, une voix, des mains et des pieds. En revanche, Moïse comprenait que Dieu n'avait pas une nature semblable à celle des animaux et des éléments et il leur a interdit de faire des images qu'ils auraient nécessairement idolâtrées.

L'abbé de Cluny fait preuve d'une belle virtuosité en retournant aux Juifs le reproche d'anthropomorphisme, mais il est très improbable que ceux-ci aient cru plus que lui à la réalité corporelle de la main ou du pied divin. Le littéralisme qu'il leur reproche est bien sûr le refus de la typologie, car les Juifs ne sont pas prêts à faire d'Isaac une figure du Christ. Pierre confond donc ce que Thomas appelle parabole avec la typologie. Mais il est vrai aussi que beaucoup de figures symboliques qui se sont mises en place avant que la typologie ne fût rigoureusement codifiée entrent mal dans la distinction : le jeu de mot *virgo/virga* et l'iconographie de l'arbre de Jessé sont plus qu'une manière de parler et ne relèvent pas de la typologie telle que saint Thomas la comprend. Mais où trouver dans la Bible une expression littérale reliant la Vierge à Jessé ?

IV. Typologie et théorie des suppositions

La théorie des suppositions, qui se développe à partir du XIIIe siècle, vise à clarifier le rapport des noms à leur référence[39]. On distingue en

38. PIERRE LE VÉNÉRABLE, *Adversus Iudeorum inveteratam duritiem*, éd. Y. Friedman, Turnhout, 1985, p. 152 et sq. (Corpus Christianorum, vol. 58).

39. Pour une mise au point récente, J. BIARD, *Logique et théorie du signe au XIVe siècle*, Paris, 1989.

particulier la supposition personnelle et la supposition matérielle, auxquelles peut s'ajouter la supposition complexe. En supposition personnelle, le nom vaut pour la chose qu'il signifie, comme dans «Le chat a quatre pattes»; en supposition matérielle, il vaut pour lui-même, comme dans «le mot "chat" a quatre lettres»; en supposition complexe, il vaut pour le concept, comme dans «le chat est une espèce animale». Entre autres choses, la théorie des suppositions permet d'analyser les signes de signes et de distinguer, pour le nom écrit, par exemple, s'il vaut pour le mot oral, pour le concept ou pour la chose. Cela revient à dire s'il suppose pour son signifié ultime, la chose, ou pour un signifié intermédiaire.

Les philosophes médiévaux se cantonnent normalement dans la sémantique du langage et les développements qui pourraient déboucher sur une sémantique générale incluant toutes les formes du signe ont tendance à tourner court. En revanche, la qualité de leur sémantique déteint sur leur traitement de la typologie, mais aussi des images. La distinction que fait saint Thomas entre typologie et parabole, par exemple, met implicitement en jeu la distinction entre la supposition du type pour une chose à son tour signifiante et la supposition de la parabole, non pas pour la figure, mais pour le figuré. Dans le cas de l'image, les discussions sur la manière dont elle identifie l'individu et la distinction entre l'image et le *vestigium* utilisent les mêmes catégories que la théorie des suppositions, comme l'opposition entre représentation confuse et déterminée[40].

Jusqu'à la fin du XIIIe siècle, l'insertion de l'image dans l'image est souvent équivoque[41]. Il est parfois difficile de dire si telle figure représente un personnage ou son image. Dans l'illustration des *Cantigas* d'Alphonse le Sage ou d'autres recueils de miracles, l'image de la Vierge se confond pratiquement avec la Vierge. L'artiste recherche visiblement l'ambiguïté au lieu de clarifier les niveaux sémantiques, afin d'exprimer le caractère miraculeux de l'image. Par contre, on rencontre à partir de Giotto des images dans l'image dont la fonctionnement est tout autre. Le crucifix de San Damiano, dans le cycle de la vie de saint François à Assise, est également une image miraculeuse, mais rien ne le laisserait supposer à quelqu'un qui ne connaîtrait pas l'histoire, car Giotto dispose des moyens de représenter une *croce dipinta* comme une peinture bidimensionnelle inerte à l'intérieur d'une scène narra-

---

40. Par exemple saint Thomas, *Somme théologique*, pars 1, q. 45, a. 7.

41. J. WIRTH, «La Représentation de l'image dans l'art du Haut Moyen Age», *Revue de l'Art*, 79 (1988), p. 9-21.

tive où l'espace tridimensionnel est clairement articulé. A la chapelle Scrovegni de Padoue, il passe à la représentation de la sculpture : la maison de sainte Anne s'orne d'une *imago clipeata* du Christ portée par des anges, qui évoque les ivoires paléochrétiens. La monochromie de la sculpture écarte d'emblée toute possibilité de confusion entre l'image et ce qu'elle représente.

Ce dernier procédé se systématise chez les peintres flamands et y prend une fonction bien précise, celle d'intégrer la typologie dans le tableau[42]. Les chapiteaux romans et les vitraux du Temple, dans le *Mariage de la Vierge* de Campin, représentent des scènes vétérotestamentaires, de même que les chapiteaux de la *Madone Rolin* de Jan van Eyck ou que le pavement de son *Annonciation* conservée à Washington. Les Flamands représentent scrupuleusement les particularités techniques de l'image représentée, comme les plombs du vitrail chez Campin, et son altérité stylistique, comme le style des sculpteurs romans chez Van Eyck, pour obliger à une lecture au second degré de cette image. Lorsqu'ils veulent représenter une statue grandeur nature et contemporaine, comme les Van Eyck au revers du retable de Gand ou Van der Weyden au revers du retable de Beaune, ils lui conservent la couleur de la pierre, alors même que la grande majorité de ces statues étaient peintes.

Les peintres obtiennent ainsi une remarquable clarification sémantique par la hiérarchisation des niveaux. La distinction est faite entre l'image de l'image et l'image de la personne, entre la supposition matérielle et personnelle, par un procédé qui, dans le cas de la sculpture incolore, est strictement conventionnel. On retrouve un équivalent exact de ce qui se passe dans le latin scolastique. Le développement de la réflexion sur les suppositions a conduit à placer le petit mot français *ly* devant un nom pris en supposition matérielle pour jouer le rôle que nous donnons aujourd'hui aux guillemets.

Cette manière ingénieuse d'insérer la typologie dans la peinture, en soulignant d'ailleurs le caractère novateur de celle-ci par la confrontation avec des formes archaïques de l'image, pourrait bien être le dernier avatar de la confrontation entre le nom et l'image. Les formes de «symbolisme déguisé» qui se pratiquent au même moment posent de délicats problèmes d'interprétation parce que les indices qui permettraient de supposer un caractère symbolique à une image tendent à s'effacer. Lorsqu'une sainte porte à la main une tour en modèle réduit, nous

---

42. E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting : its Origins and Character*, New York, 1971, vol. 1, p. 131 sq.

savons qu'il s'agit d'un attribut la désignant comme sainte Barbe. Mais lorsque, dans le retable Werl (Madrid, Prado), Campin intègre la tour au paysage qu'on voit par la fenêtre de la manière la plus naturelle (Fig. 13), on peut hésiter à donner à cet édifice une valeur symbolique. C'est principalement parce que la sainte n'aurait pas d'identité sans cet attribut que nous consentons à le faire. Dans bien des cas on hésite sur le caractère symbolique ou non d'un objet représenté dans une peinture flamande. Faut-il vraiment voir un symbole de la fidélité conjugale dans le petit chien du double portrait Arnolfini de Van Eyck, ou s'agit-il tout simplement du chien des Arnolfini ? S'il symbolise la fidélité, c'est par un caractère devenu inné dans son espèce et donc par un pur symbolisme des choses. Mais alors il faudrait que tout chien, dans la peinture et dans la rue, symbolise la fidélité. Nous serions sûr de la valeur symbolique du chien s'il était incongru dans une chambre à coucher, mais il ne l'est pas, ou si le peintre n'introduisait dans le tableau que des éléments porteurs de sens symbolique, ce que la volonté de rendre exhaustivement le contenu du champ visuel et de l'ordonner conformément à la réalité perceptive exclut désormais. La reproduction cohérente de la réalité sensible entre en conflit avec un langage figuratif qui pouvait traiter les images comme des noms.

V. Conclusion

Il est possible qu'aucun des procédés figuratifs empruntés au fonctionnement des noms que nous avons analysés ne soit spécifique à l'image médiévale. Certaines images actuelles, dans le monde des ordinateurs et des machines à laver, sont des représentations schématiques d'universaux que nous appelons joliment des *icons*. Les traductions littérales d'expressions métaphoriques sont peut-être plus systématiques dans les séries de proverbes flamands inaugurées par Breughel que dans l'œuvre de n'importe quel artiste médiéval. On s'amuse depuis la Renaissance avec des suites d'images qui ne prennent sens que par la médiation du mot ou de la syllabe, les rébus.

Cependant, l'emprunt par l'image des propriétés du nom reste caractéristique du Moyen Age pour deux raisons. D'une part, il serait difficile de trouver une autre époque où l'image en ait tiré simultanément tant de procédés différents ; d'autre part, ces procédés ne relèvent pas au Moyen Age de tel ou tel genre particulier, comme l'*icon* ou le rébus, mais sont constitutifs de l'image en général et de ses manifestations les plus hautes. La valorisation du langage dans un système religieux sacralisant le livre est une raison de cet état de chose et elle peut expli-

quer que la sémantique de l'image, très en retard sur celle du langage (elle l'est toujours), soit loin d'expliciter ces procédés. Mais elle n'explique pas tout, car l'image aurait aussi bien pu rester plus modeste et, par conséquent plus accessible : sa définition comme bible des illettrés l'y invitait.

L'explication du phénomène se trouve probablement dans le niveau intellectuel des producteurs d'images, à une époque où la culture intellectuelle se confondait avec la pratique et l'analyse des textes. Ces producteurs d'images étaient tantôt des artistes lettrés, tantôt des artistes et des lettrés travaillant ensemble selon des modalités encore mal étudiées. Quant aux images qu'ils produisaient, la plupart d'entre elles ne sont déchiffrables que par des lettrés et les illettrés devaient et doivent encore se contenter de les admirer.

Jean WIRTH
Université de Genève

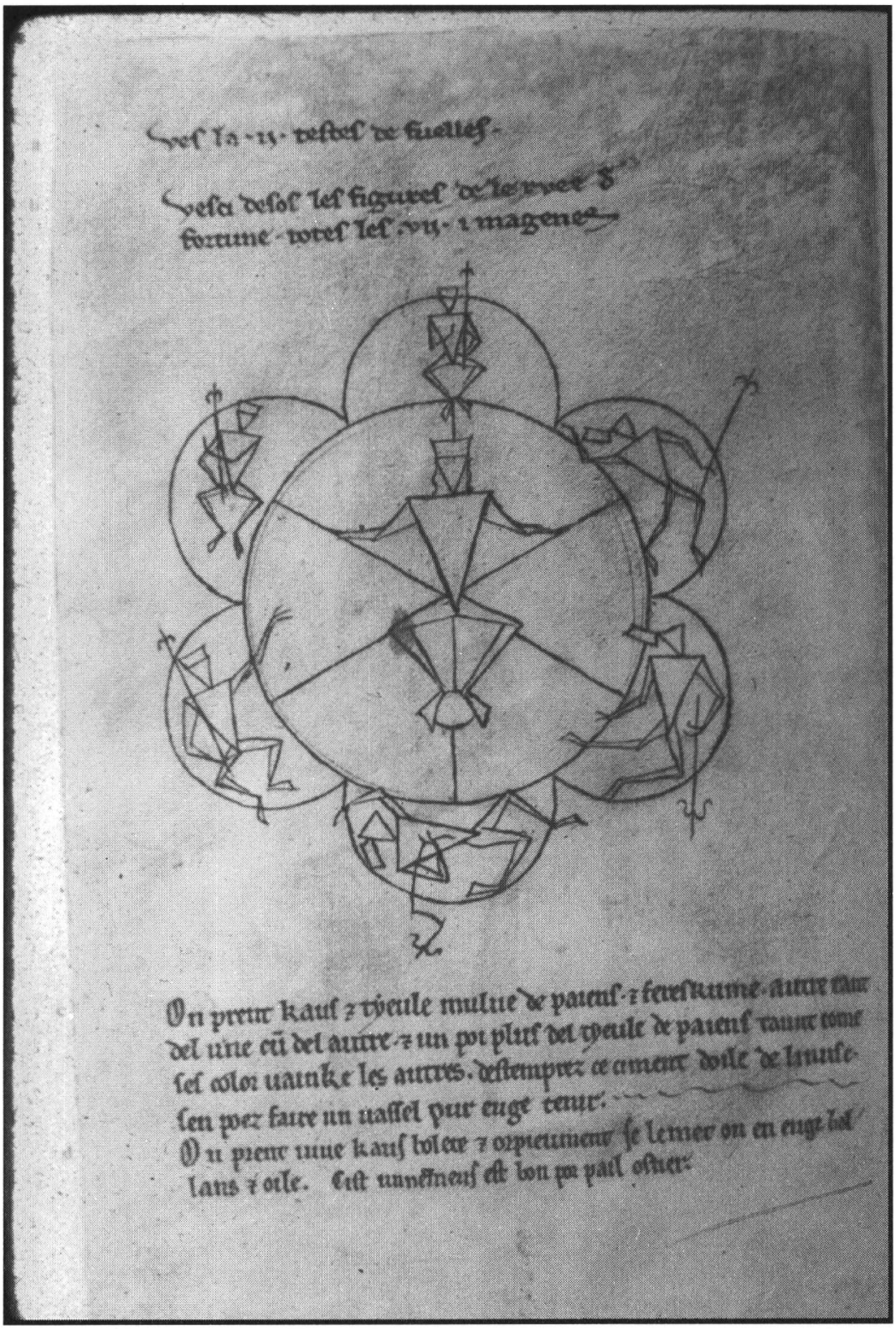

Figure 1. *Roue de fortune*, Album de Villard de Honnecourt (Hahnloser XLII)

Figure 2. *Fuite en Egypte* (Zillis, plafond de l'église)

Figure 3. *Adoration des mages*, chapiteau de l'église Saint-Pierre à Chauvigny

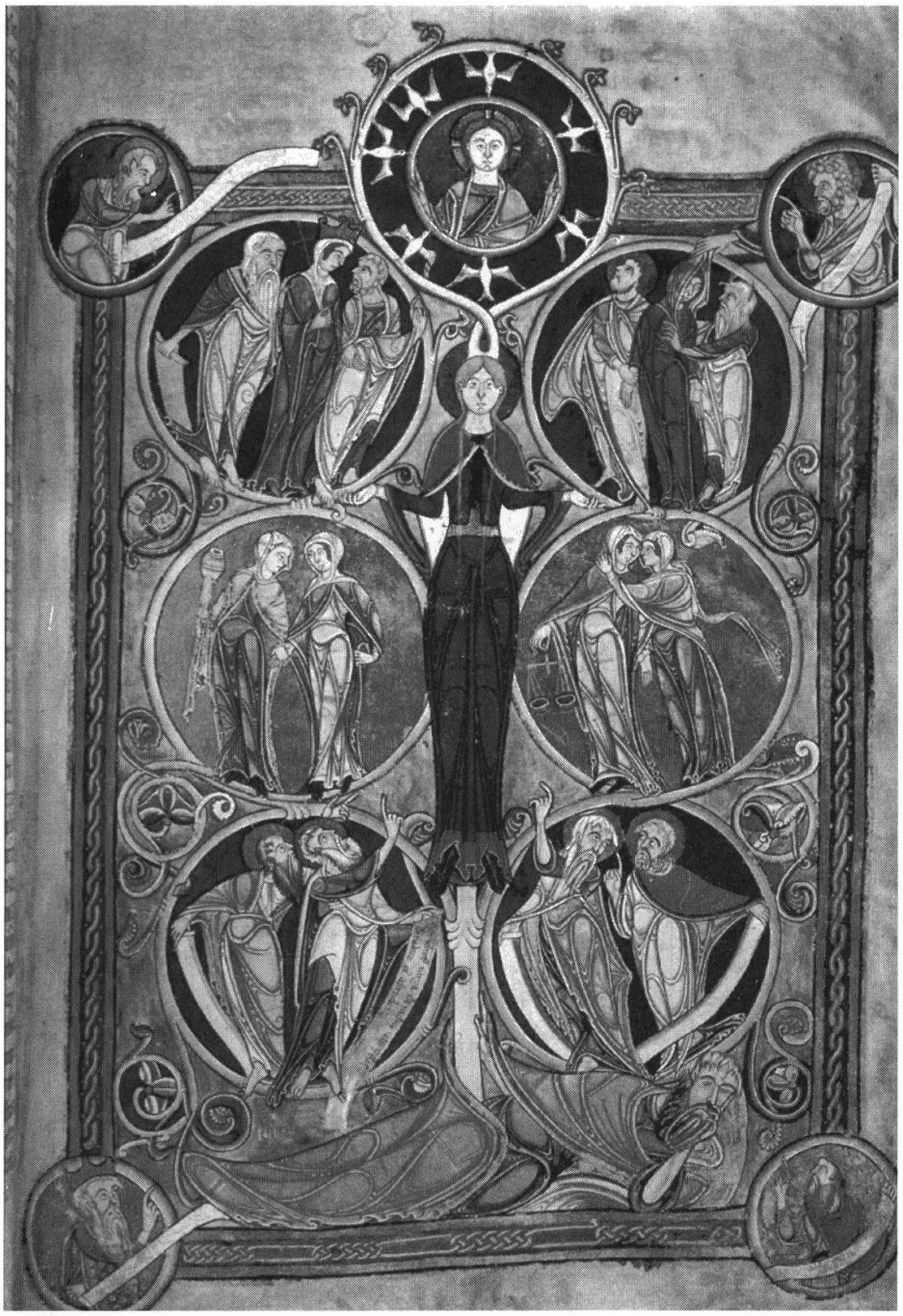

Figure 4. *Arbre de Jessé* (Londres, Lambeth Palace Lib., ms. 3, fol. 198r.)

Figure 5. *Madone de Siegburg* (Cologne, Schnötgen-Museum)

Figure 6. Détail du *Frontispice de la Genèse* (Bible de Moutier-Grandval, Londres, British Lib., add. ms. 10546, fol. 5v.)

Figure 7. *Annonce à Joachim* (Livre d'Heures de Catherine de Clèves, New York, Guennol coll., fol. 2r.)

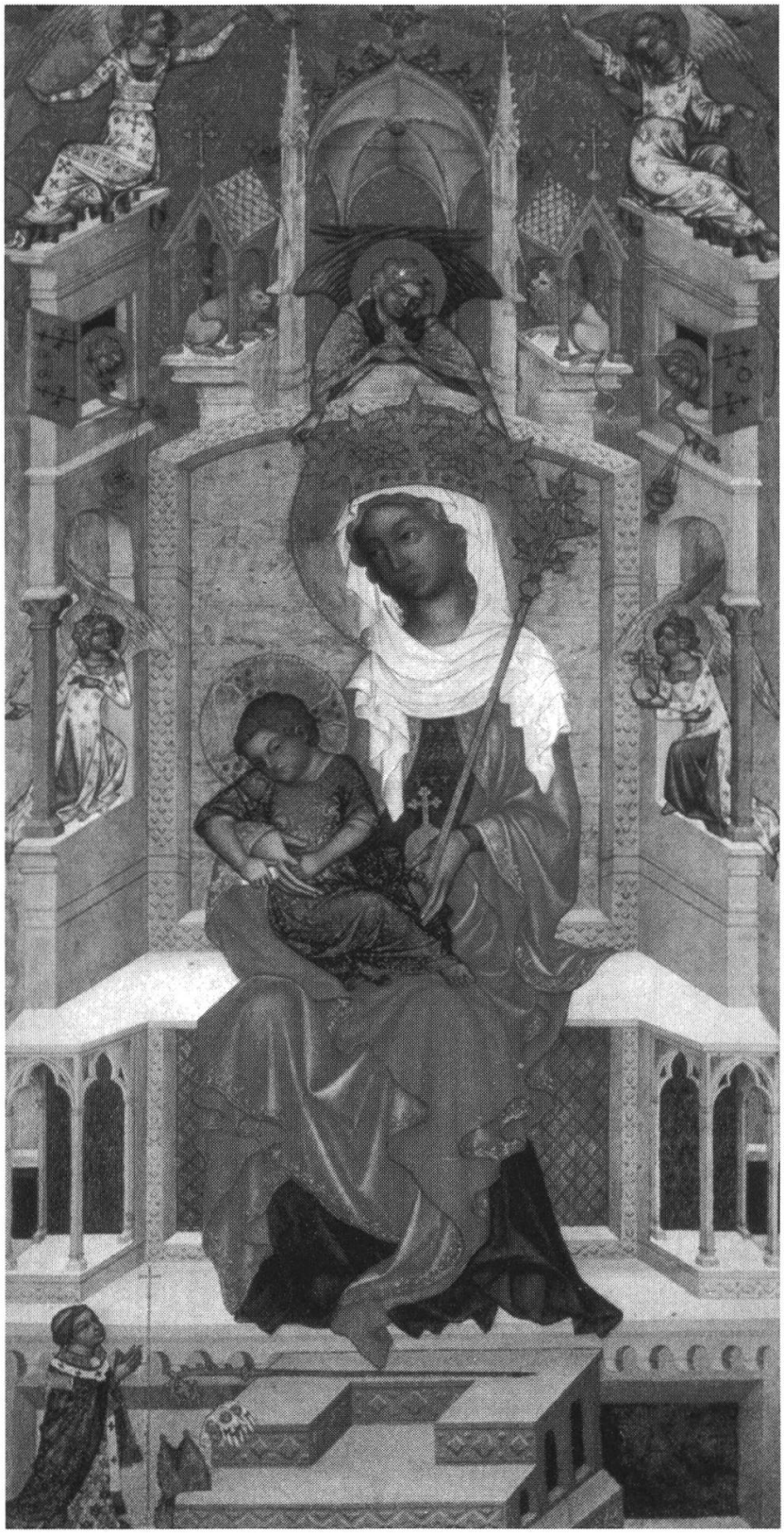

Figure 8. *Madone de Kladsko* (Berlin, Staatliche Museen, Bohème, v. 1350)

Figure 9. *Frontispice* (Bible de Bernward, Hildesheim, Trésor de la cathédrale, fol. 1r.)

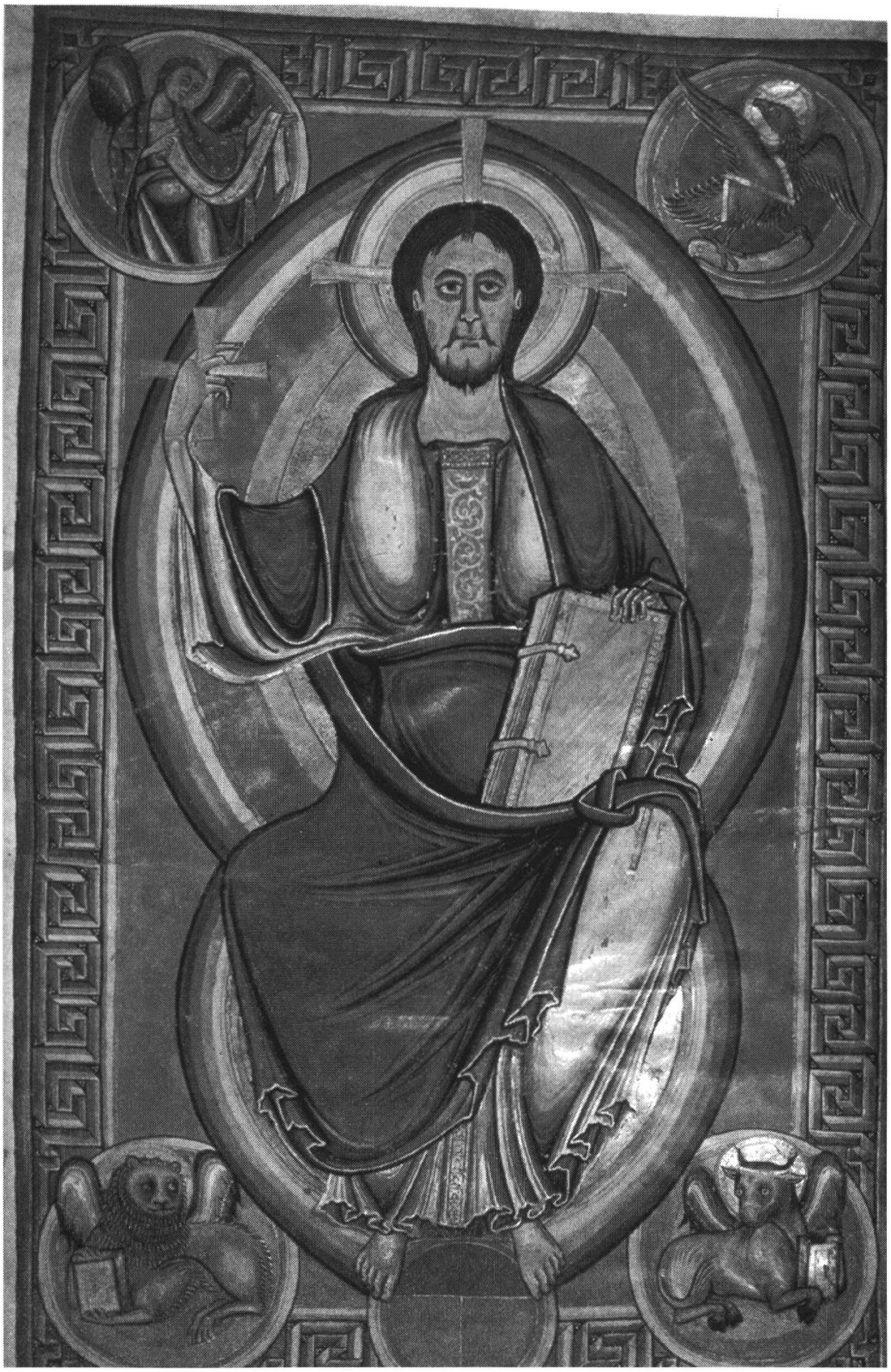

Figure 10. *Christ en majesté* (Bible de Stavelot, Londres, British Lib., add. ms. 28107, fol. 136r.)

Figure 11. *Expulsion d'Adam et Eve* (Chapiteau de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand)

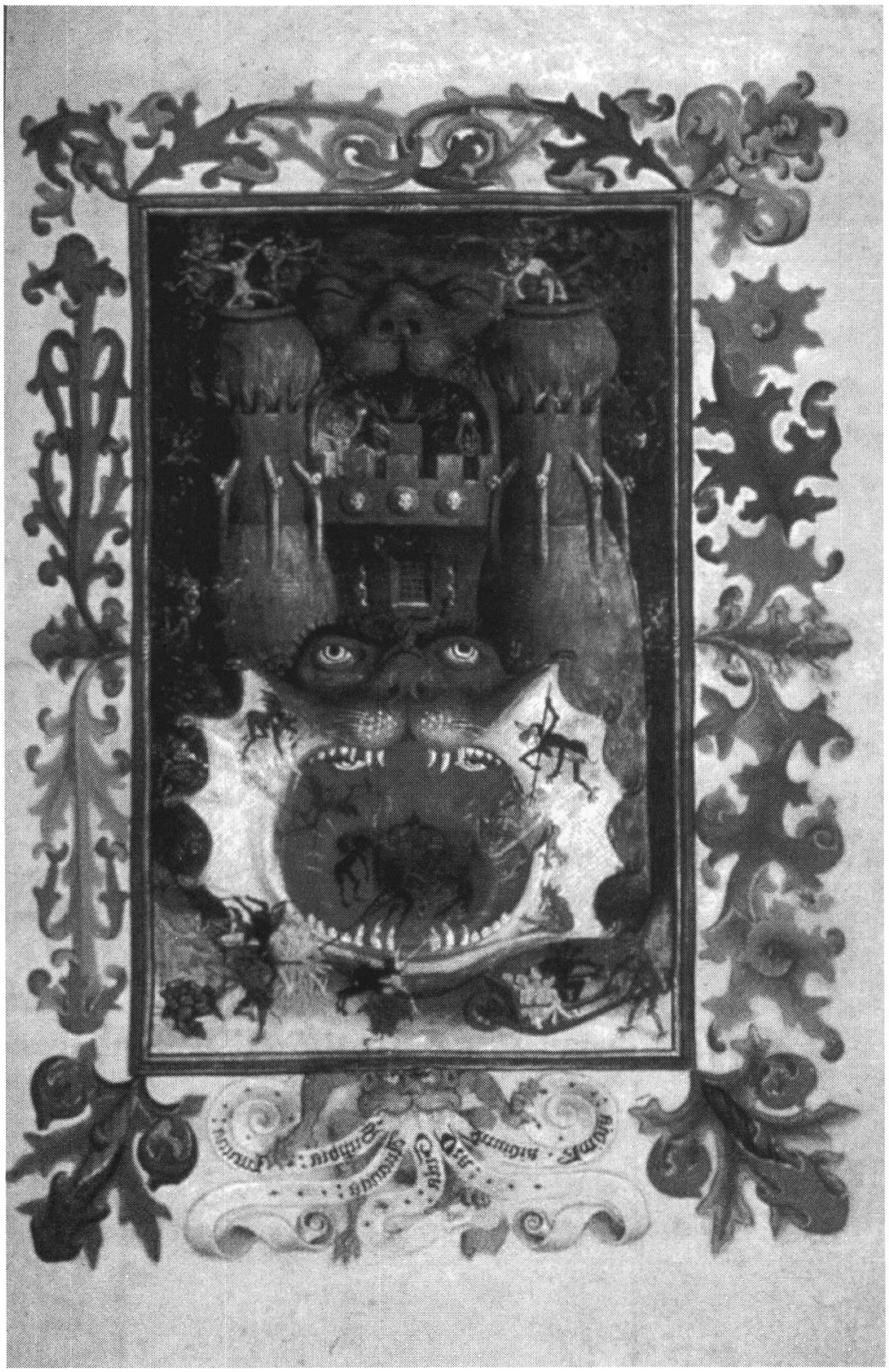

Figure 12. *Gueule d'enfer* (Livre d'Heures de Catherine de Clèves, New York, Guennol coll., fol. 168v.)

Figure 13. Robert Campin, *Sainte Barbe* (Retable Werl, Madrid, Prado)