

Jérôme Baschet

L'iconographie médiévale



folio histoire

Extrait de la publication

I N É D I T

COLLECTION
FOLIO HISTOIRE

Jérôme Baschet

L'iconographie médiévale

Gallimard

Extrait de la publication

Cet ouvrage est publié
sous la direction de Martine Allaire

Crédits photographiques :

Photos Collection de l'auteur à l'exception de :

11 : Lauros/Bridgeman Giraudon.
41 : Bridgeman Giraudon. 45 : Bildarchiv ONB.

© *Éditions Gallimard, 2008.*

Jérôme Baschet est maître de conférences à l'École des hautes études en sciences sociales ; il appartient au Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval. Il enseigne également à l'Universidad Autónoma de Chiapas, à San Cristobal de Las Casas au Mexique.

Avant-propos

Pour Rocío

Des images médiévales, on dira qu'elles sont dans l'histoire. Non parce qu'elles reflètent la réalité ou témoignent des mentalités d'une époque, mais parce qu'elles sont engagées dans des actes sociaux et qu'elles contribuent à nouer des interactions entre les hommes, comme entre la terre et le ciel, tout en créant des configurations signifiantes singulières. Les images sont dans l'histoire, non tant parce qu'elles sont le produit du réel (et de l'idéal), mais parce qu'elles produisent du réel (et de l'idéal). Dotées d'une capacité opératoire, d'une puissance d'effet et de formes diverses d'efficacité, elles ne sont pas les sages et pâles décalques de la doctrine des clercs ou d'autres énoncés attestés par ailleurs. Les images médiévales ne sont pas la Bible des illettrés. Congédions définitivement ce lieu commun, et c'est alors une diversité foisonnante, une prodigieuse inventivité figurative qui s'offrent à nous. Loin des conventions lénifiantes d'un art dit religieux, elles ne cessent de surprendre l'observateur, à mesure même qu'il acquiert davantage de familiarité avec

les images médiévales. C'est à faire justice de cette expansivité et de cette exubérance des figurations du Moyen Âge occidental que le présent livre souhaite contribuer.

Dans l'histoire, les images ont aussi *leur* histoire. S'agissant de l'Occident, celle-ci dessine une forte courbe, trajectoire d'une véritable conversion aux images. Pourtant, leur interdiction figure dans la Loi de Moïse (Exode 20, 4) et de nombreux passages de l'Ancien Testament dénoncent les rechutes idolâtres du peuple élu. Quant aux chrétiens des premiers siècles, comme Tertullien, ils font preuve d'une véritable haine du visible, assimilé, selon la tradition platonicienne, au monde des apparences et de la tromperie, d'autant plus qu'il leur faut se démarquer des pratiques païennes de l'image. Le monde chrétien connaît ensuite, tout au long de son histoire, des périodes de dénonciation des images, voire d'iconoclasme. La plus intense, la Querelle dite des Images, concerne l'Orient byzantin et se termine, en 843, par le triomphe de l'« orthodoxie » iconodule, qui s'appuie sur une théologie de l'icône développée notamment par Jean Damascène. Le débat byzantin n'est pas sans retombées en Occident, et la réception des décisions du Concile de Nicée II, qui rétablit une première fois le culte des images, entraîne un conflit entre la cour carolingienne et la papauté. Dans les *Libri Carolini*, vers 790, Charlemagne et son entourage défendent une position très restrictive à l'égard des images : s'il n'est pas question de les détruire, on doit se méfier des illusions dont elles sont porteuses et se garder de leur rendre un hommage excessif. Par la suite, des flambées iconoclastes, ou du moins de rejet des images, font périodiquement irruption en Occident, expression des dissidences

dites hérétiques, celles d'Orléans ou d'Arras au début du XI^e siècle, jusqu'aux hussites et à la Réforme, en passant par les cathares et les vaudois.

Marqué par un héritage hostile à la représentation, l'Occident médiéval en vient pourtant à assumer les images et leur reconnaît un rôle sans cesse plus important. On reviendra sur le rôle de la position médiane définie par le pape Grégoire le Grand, vers 600 — ni idolâtrie, ni iconoclasme ; ni adoration, ni destruction —, ainsi que sur l'essor d'une théologie occidentale de l'image, dès le IX^e siècle et plus franchement aux XII^e et XIII^e siècles. Dans le même temps, les types d'œuvres produits et les pratiques qu'elles suscitent se diversifient considérablement. Si l'époque carolingienne excelle dans le décor des manuscrits de grand luxe (et dans une architecture remarquable, mais rarement accompagnée d'un décor mural de grande ampleur), il n'existe alors ni peintures sur panneau, qui ressembleraient trop aux icônes byzantines, ni statues, qui évoqueraient trop les idoles païennes. C'est au cours des X^e et XI^e siècles que l'on peut situer une décisive « révolution des images », marquée notamment par l'essor des images tridimensionnelles¹. Tandis qu'on ne plaçait antérieurement dans l'église qu'une simple croix (*signum crucis*), on passe alors à la représentation en trois dimensions du Crucifié (*imago crucifixi*). Les premières statues cultuelles apparaissent également, comme celle de la Vierge à l'Enfant de la cathédrale de Clermont (vers 984) ou celle de sainte Foy à Conques (fig. 1). Totalemment inédits, de tels objets doivent vaincre bien des réticences et faire la preuve de leur légitimité, assurée par les reliques qu'ils contiennent et par les récits de miracles qui les accompagnent.

Une fois ce cap passé, l'essor s'accélère. La peinture sur panneau refait son apparition, d'abord pour orner le devant d'autel, en attendant la généralisation et l'amplification progressive des retables, à partir du début du XIII^e siècle, en rapport avec la doctrine de la transsubstantiation et l'élévation de l'hostie. Non moins remarquable est l'essor de la sculpture monumentale, qui conduit à l'invention d'un autre support d'images inédit : non contents de diversifier leurs formes végétales, les chapiteaux se peuplent, à partir du XI^e siècle, d'animaux, de figures et de scènes sans cesse plus variées, et deviennent l'un des lieux privilégiés de l'inventivité des sculpteurs romans. Une autre innovation majeure est l'amplification du décor sculpté des portails d'églises : le linteau d'abord, dès le début du XI^e siècle, en attendant les premiers tympans sculptés, qui s'intègrent bientôt dans des ensembles de plus en plus amples et complexes, valorisant ainsi le seuil du lieu sacré, image du Christ, qui donne accès au salut. Outre le décor croissant des reliquaires et des objets liturgiques, que sert notamment la technique de l'émail, il faut rappeler l'importance des vitraux, grande invention médiévale mise au point au XI^e siècle et dont l'essor est notable à partir de 1100. L'expansion des images s'opère aussi par la production démultipliée des manuscrits et l'ampleur croissante de leurs cycles iconographiques, tandis que les décors de peintures murales se multiplient et se généralisent jusque dans les églises rurales les plus modestes. Ils apparaissent aussi dans les palais épiscopaux et pontificaux, puis royaux ou municipaux, ainsi que dans les demeures seigneuriales ou citadines, jusqu'alors ornées surtout de tentures et de tapisseries. Au total, il est saisissant de voir avec

quelle intensité l'Occident des XI^e-XIII^e siècles s'ouvre aux images, après avoir frôlé le refus iconophobe durant le haut Moyen Âge. La chrétienté occidentale est ainsi passée d'un régime iconique restrictif à une iconicité sans réserve et expansive. Elle s'est transformée en un *monde d'images*, parsemant son blanc manteau de points rayonnants de couleurs et de formes.

Le constat de cette conversion à l'image et de cette si vive expansivité iconique serait insuffisant, si on ne se demandait aussi quels ont pu en être les ressorts. Ce n'est pas le lieu d'affronter cette question, mais un élément au moins doit être mentionné, car il sous-tend les analyses développées dans ce livre. Quelques lignes ne sauraient suffire pour rappeler la puissante dynamique qui anime l'Occident au cours des XI^e-XIII^e siècles : doublement, au moins, de la population et de la production agricole ; essor des villes, de l'artisanat et du commerce ; réorganisation de la domination aristocratique et renforcement du cadre seigneurial ; passage d'un habitat dispersé et instable à un habitat principalement ordonné en un réseau stable de villages et de paroisses ; refondation de l'institution et affirmation de la centralisation pontificale ; inversion du rapport de force avec Byzance et l'Islam et expansion en Méditerranée et en Terre sainte²... Soulignons du moins, en ce qui concerne l'Église, combien se renforce la position dominante de la caste sacerdotale, radicalement séparée des laïcs et fortement sacralisée par la réaffirmation du célibat et par sa capacité à reproduire spirituellement la société, grâce aux sacrements. Elle prétend alors ordonner l'ensemble du monde social, pensé comme une totalité organique, corps unifié et chrétienté, sous la conduite

du pape. L'Église est plus que jamais l'institution à la fois dominante (en tant que part cléricale de la société) et englobante (en tant que communauté de tous les baptisés). Or, on peut raisonnablement supposer que l'essor des images a quelque rapport, non seulement avec la dynamique générale de l'Occident, mais aussi avec cette accentuation de la domination ecclésiale. En effet, les dissidences hérétiques, qui remettent en cause les fondements d'un ordre social informé par l'Église, s'attaquent vigoureusement aux images, signe que celles-ci sont clairement devenues l'un des éléments constitutifs du système ecclésial.

Dans les siècles considérés ici, les images sont les ornements et les symboles de l'*Ecclesia*. Elles donnent force aux fondements de la domination ecclésiale et exhibent les principaux emblèmes de l'Église universelle, à commencer par la Vierge, le Christ ou saint Pierre. Elles sont aussi les indispensables ornements du culte des saints, qui sont eux-mêmes les emblèmes des entités locales, diocésaines ou paroissiales, et contribuent notablement à la polarisation de l'espace féodal. Parmi les traits constitutifs du système féodo-ecclésial, deux éléments semblent particulièrement importants pour saisir l'essor des images. Le premier tient justement à la prédominance d'une logique spatiale : c'est à travers la localisation des choses et des personnes, et par la polarisation spatiale qui en découle, que s'ordonnent l'essentiel des rapports sociaux. La « pétrification » de l'Église, sous l'espèce d'édifices culturels sans cesse plus indispensables à son fonctionnement, en est un aspect évident, qui souligne en même temps la puissance croissante de l'institution ecclésiale³. Or, pour une part considérable d'entre elles, les images sont les ornements de ces lieux de culte et des ob-

jets qu'ils contiennent. Peut-on considérer alors qu'elles contribuent à activer la sacralité des édifices culturels et participent ainsi à la constitution de l'espace polarisé du système féodo-ecclésial ? Un second aspect tient à la dualité du spirituel et du corporel. Il s'agit là d'une question anthropologique qui touche au statut de la personne chrétienne (on l'évoquera au chapitre 8) ; mais c'est également un enjeu social, car le rapport du spirituel et du corporel définit aussi la prééminence des clercs sur les laïcs, et plus largement le statut même de l'Église, institution incarnée dans l'immensité de ses possessions foncières et l'éclat de ses trésors, mais qui n'a de légitimité que par les valeurs spirituelles qui la guident. L'Église, comme institution, ne peut reposer que sur une articulation du spirituel et du corporel : son existence même — et d'abord celle des sacrements, indispensables voies d'accès au salut dont elle a la maîtrise — se fonde sur une capacité à *spiritualiser le corporel*. Or les images reposent, elles aussi, sur la possibilité d'une conjonction du matériel et du spirituel : ce sont des objets matériels, mais qui n'ont de légitimité que pour autant qu'ils participent d'une visée spirituelle, permettent un contact avec les puissances célestes ou aident à s'avancer vers le salut. On fera donc l'hypothèse que c'est l'accentuation de la domination ecclésiale, notamment à travers la dynamique anti-dualiste d'articulation du spirituel et du matériel qui l'accompagne, qui autorise l'essor des images et leur ouvre un champ d'expansion sans cesse plus ample.

Mais de quoi parlons-nous exactement ? On aura noté l'usage du terme « image » pour désigner notre objet. Il a, depuis quelques décennies, la faveur des

historiens, mais aussi d'éminents historiens de l'art, conscients que la notion d'Art, forgée par l'Esthétique des XVIII^e et XIX^e siècles, est inadaptée à l'étude du Moyen Âge⁴. Il n'existe pas alors de finalité esthétique autonome et l'artiste n'est pas distingué de l'artisan, même si les créateurs médiévaux (*artifex*, *opifex*) sont moins souvent anonymes qu'on ne le croit. Certes, parler d'« image » n'est pas sans danger, car on risque alors d'occulter l'« attitude esthétique » et la notion du beau, admises au Moyen Âge même ; et s'il faut renoncer à la catégorie anachronique d'art, force est néanmoins d'admettre qu'il y a, dans les images médiévales, *de l'art*, c'est-à-dire un savoir-faire et des valeurs plastiques qui contribuent à leur puissance efficace⁵. En outre, il serait fâcheux que le mot d'« image » conduise à réduire l'œuvre à une simple représentation et fasse oublier sa matérialité et son caractère d'objet. C'est pourquoi on argumentera qu'il n'existe au Moyen Âge que des images-objets.

Pour peu que l'on prenne garde à ces inconvénients, parler d'image s'avère d'une grande pertinence. C'est une riche constellation de sens qu'ouvre la notion d'*imago*, bien au-delà des seules images matérielles⁶. Si les interactions entre *imago* et *imaginatio* seront évoquées plus loin, on rappellera ici que la notion d'image est au cœur de l'anthropologie chrétienne, puisqu'elle définit le rapport entre Dieu et l'être humain, créé « à son image et à sa ressemblance » (Genèse 1, 26). Interprétée surtout en un sens spirituel (c'est l'âme qui porte l'image de la divinité), cette relation explique que le Créateur puisse être qualifié, par Guibert de Nogent, de « bon Imagier ». Toutefois, le Pêché originel a fait perdre à l'homme une partie de sa « semblance » divine ; et c'est pourquoi

l'ici-bas est conçu comme une « région de dissemblance », marquée par une infranchissable distance entre l'humain et le divin. La restitution de l'image divine, rendue possible par l'Incarnation, reste une promesse dont on espère l'accomplissement à la fin des temps, une fois les corps glorieux des élus réunis à Dieu. L'Histoire tout entière est celle d'un rapport d'image, instauré à l'origine puis perdu, restauré par l'Incarnation et attendu dans sa plénitude à l'horizon eschatologique.

Mais l'image prend place aussi au cœur du divin, dans le noyau trinitaire qui ordonne la représentation de l'univers. En effet, le Fils, quoique engendré par le Père, est d'une essence absolument égale à lui : il est l'*imago* parfaite du Père. Du reste, les théologiens soulignent que ce rapport surpasse en dignité celui qui lie l'homme au Créateur (à l'*image de Dieu*, et non *image de Dieu*). Mais la Trinité a aussi son histoire, éternité traversée par la césure de l'Incarnation : l'image parfaite du Père prend alors chair d'homme et accède au visible. Les deux rapports d'image — le *ad imaginem Dei* en l'homme, et l'*imago* parfaite du Père dans le Fils — se conjoignent alors dans la personne du Christ. Son sacrifice permet aux hommes de reconquérir l'image divine perdue ; et la « région de dissemblance » est éclairée par la venue de l'*imago* divine et par les signes réitérés de sa présence, à commencer par l'eucharistie. C'est pourquoi la conjonction de l'humain et du divin que réalise l'Incarnation est le fondement de l'articulation positive du spirituel et du corporel, déjà évoquée. C'est pourquoi aussi l'Incarnation est l'un des fondements principaux de l'image chrétienne : si « le Fils est la visibilité du Père », comme l'a écrit Irénée de Lyon au II^e siècle, et si

l'*imago* parfaite de Dieu a pris la forme visible d'un homme, comment pourrait-on renoncer à figurer son humanité et à prendre appui sur elle pour s'élever vers sa divinité ? On pourra alors préciser l'hypothèse précédente et supposer que l'accentuation des paradoxes de l'Incarnation, la dynamique d'articulation du spirituel et du corporel, l'essor des images et l'affirmation de l'institution ecclésiale constituent des phénomènes parallèles et entremêlés qui s'intensifient significativement dans les siècles centraux du Moyen Âge. Chargée de tels enjeux, *imago* suggère bien plus, dans le monde médiéval, qu'*image* n'en dit pour nous. Le terme engage la définition de l'humain et du divin ; il implique aussi l'*histoire* de leur rapport, depuis son origine jusqu'à sa fin, en passant par cette charnière qu'est l'Incarnation et qui, pour l'humanité, rouvre d'un même coup le chemin d'un rapport d'image avec Dieu et la possibilité d'un chemin vers Dieu par l'image. Quel est exactement le statut de l'image dans l'Occident médiéval ? Et quel est le lien entre ce statut, au demeurant changeant, et l'histoire de ce rapport d'image ? Un tel réseau de significations, attachées à la notion d'*imago*, indique pour le moins que l'image est davantage qu'une simple représentation ou qu'une vaine apparence. N'est-elle pas traversée tout entière par les enjeux que noue l'Incarnation⁷ ? Ne faudrait-il pas lier, à partir d'elle, les fondements incarnationnels du système ecclésial et la dynamique de l'institution ecclésiale qui s'autorise du Dieu fait homme ? Et qu'en est-il de la figuration dans cet univers figural qu'a si bien évoqué Erich Auerbach⁸ ? Si l'ici-bas n'est qu'un monde de figures, une scène d'ombres — dont seul l'au-delà dira la vérité —, qu'en est-il de l'image, figure parmi les figures, om-

bre parmi les ombres ? N'en tire-t-elle pas paradoxalement un statut de vérité, certes relative, mais guère moins dense que cette forêt de signes obscurs qu'est la Création tout entière ?

Le panorama qu'on vient de dresser succinctement suffira peut-être à convaincre que seule une vue d'ensemble des images médiévales, soucieuse d'en comprendre le statut et les usages, peut espérer en rendre compte. Telle est la trame dans laquelle s'inscrivent les analyses plus spécifiques, présentées dans ce livre. De fait, au sein de cette approche nécessairement globale, c'est à rendre justice de l'inventivité figurative, déployée par les images médiévales, que ce livre voudrait, plus particulièrement, s'employer. Encore doit-on préciser que la plupart des œuvres qu'on analysera prennent place dans l'arc allant du XI^e au XIII^e siècle ; et, même si quelques exemples postérieurs seront évoqués, c'est aux processus caractéristiques de cette période que notre réflexion s'appliquera pour l'essentiel. On proposera d'accomplir cette démarche sous le nom quelque peu désuet, sinon provocant à force d'être rétrograde, d'iconographie, ce qui impose d'en renouveler, autant que possible, la pratique.

L'image, on l'a dit, est opérante, active ; on se doit de la considérer moins comme reproduction que comme production, moins comme représentation que comme présentification efficace. Toutefois, il ne serait pas moins préjudiciable de réduire les images à un message (doctrinal) que de dénier leur capacité à configurer des énoncés. La densité thématique dont les images médiévales sont chargées appelle notre attention la plus fine et la plus exigeante, bien plutôt qu'un regard superficiel ou dédaigneux. Négliger leur foisonnement signifiant, au

motif qu'il y a mieux à faire que de soumettre l'image au déchiffrement du sens ou, à l'inverse, que ce sens est suffisamment balisé par le discours des clercs, n'est-ce pas toujours et encore reconduire la pauvre image de la Bible des pauvres ? De fait, la richesse signifiante des images médiévales, dimension encore trop délaissée, ou du moins abandonnée à des approches plutôt traditionnelles, réclame un effort important de renouvellement méthodologique. C'est l'objectif de ce livre et c'est l'objet de *l'iconographie relationnelle et sérielle*, dont on proposera plusieurs exemples et dont les chapitres 4 et 7 exposeront les principes.

Approcher la dimension signifiante des images nous obligera à élargir la conception que nous nous faisons du sens, à en diversifier les registres et les modalités, à nous demander comment opère la pensée figurative, à explorer comment se nouent, dans le corps sensible des images, leur capacité signifiante et leur puissance d'effet. L'univers figural du Moyen Âge est un monde du sens, mais un monde de sens obscurs et voilés, un monde de figures en attente de révélation ou d'interprétation, un monde fait de sens enchevêtrés, feuilletés, tissés, en attente d'être noués et dénoués. Ce sont des *nœuds d'images* dont nous aurons le plus souvent à rendre compte : on paraîtra peut-être acharné à les dénouer, mais seulement pour restituer leur densité même de nœuds. C'est pourquoi aussi notre approche se targue de son caractère relationnel. Si même on négligeait de considérer qu'*imago* qualifie d'abord une relation, il nous faudrait néanmoins considérer que le sens n'existe que dans des *rappports* : des rapports tissés au sein de l'image, des rapports sériels se jouant entre les images ; des rapports associant les

images aux situations dans lesquelles elles sont engagées. La saisie conjointe de ce réseau de relations est la condition minimale pour approcher la teneur signifiante des images médiévales, et c'est sans doute dans l'articulation entre des configurations plastico-sémantiques et des situations interactionnelles qu'il convient de situer le nœud le plus actif de l'iconographie relationnelle.

Ce livre — mieux vaut en avertir le lecteur — n'est pas un manuel ou un guide, offrant une vision d'ensemble de l'iconographie médiévale ; il s'agit d'un essai qui dessine un parcours méthodologique, en même temps qu'il visite ou revisite certaines œuvres, célèbres ou non, pour en proposer une analyse aussi précise que possible. Outre l'introduction, trois chapitres ont un caractère théorique ou méthodologique (chapitres 1, 4 et 7) ; six autres devraient les éclairer par des études de cas. Parmi ceux-ci, deux concernent des cycles de peinture murale et prolongent la réflexion sur les rapports entre l'image et son lieu ; deux autres ont pour objet des portails sculptés et pour visée les relations internes qui confèrent à l'œuvre sa cohérence ; deux autres enfin concernent surtout l'enluminure et mettent en pratique une approche sérielle, soucieuse d'explorer les rapports entre les œuvres et de rendre compte de l'ampleur des champs de possibilités figuratives qu'elles déploient. Au lecteur plus attiré par la matière même des œuvres, on peut suggérer d'entrer dans ce livre par celui des chapitres qui suscitera le plus sa curiosité, avant de revenir, si le cœur lui en dit, vers la mise en place des notions et des principes d'analyse dans le premier chapitre de chaque partie.

DU MÊME AUTEUR

- LIEU SACRÉ, LIEU D'IMAGES, Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions, *Paris-Rome, La Découverte-EFR, 1991*
- LES JUSTICES DE L'AU-DELÀ, Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XI^e-XV^e siècle), *préface de Jacques Le Goff, Rome, EFR, « BEFAR » 279, 1993*
- LE SEIN DU PÈRE, Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval, *Prix Augustin-Thierry, Gallimard, 2000*
- L'ÉTINCELLE ZAPATISTE, Insurrection indienne et résistance planétaire, *Denoël, 2002, réédition mise à jour sous le titre : LA RÉBELLION ZAPATISTE, Insurrection indienne et résistance planétaire, Flammarion, « Champs », 2005*
- LA CIVILISATION FÉODALE, De l'an mil à la colonisation de l'Amérique, *Aubier, 2004 ; 3^e édition corrigée et mise à jour, Flammarion, « Champs », 2006 (édition italienne : Rome, Newton and Compton, 2005 ; édition brésilienne : São Paulo, Globo, 2006)*
- LA CHRÉTIENTÉ MÉDIÉVALE, Représentations et pratiques sociales, *La Documentation française, 2005*

Jérôme Baschet
L'iconographie
médiévale



foliohistoire
INÉDIT

L'iconographie médiévale

Jérôme Baschet

Cette édition électronique du livre
L'iconographie médiévale de Jérôme Baschet
a été réalisée le 10 juin 2013
par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782070345144 - Numéro d'édition : 245681).

Code Sodis : N55506 - ISBN : 9782072489587
Numéro d'édition : 252227.