



## Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2009

Antiquité/Moyen Âge

---

# Le statut de l'image religieuse au Moyen Âge, entre Orient et Occident

*The status of medieval religious imagery: between East and West*

Herbert Kessler, Jean-Michel Spieser, Gerhard Wolf et Anne-Orange  
Poilpré

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1835>

DOI : 10.4000/perspective.1835

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2009

Pagination : 82-90

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Herbert Kessler, Jean-Michel Spieser, Gerhard Wolf et Anne-Orange Poilpré, « Le statut de l'image religieuse au Moyen Âge, entre Orient et Occident », *Perspective* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 22 juillet 2014, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1835> ; DOI : 10.4000/perspective.1835

---

# Moyen Âge

82 DÉBAT

99 TRAVAUX

131 ACTUALITÉ



# Le statut de l'image religieuse au Moyen Âge, entre Orient et Occident

Points de vue d'Herbert Kessler, Jean-Michel Spieser et Gerhard Wolf, avec Anne-Orange Poilpré,

Professeur à Johns Hopkins University, **Herbert L. Kessler** est l'auteur de nombreux ouvrages sur l'image au Moyen Âge, dont le plus récent, *Neither God nor Man. Words, Images and the Medieval Anxiety about Art*, Fribourg-en-Brigau, 2007. Il est actuellement président de la Medieval Academy of America.

**Anne-Orange Poilpré** est maître de conférences en histoire de l'art médiéval à l'Université Nancy 2 et enseigne à l'École du Louvre. Ses recherches portent sur l'iconographie christologique de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge, ainsi que sur la place de l'image dans l'espace ecclésial, les livres religieux et les objets culturels. Elle a publié *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (V<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 2005.

**Jean-Michel Spieser**, spécialiste d'archéologie et d'art paléochrétiens et byzantins, est professeur à l'Université de Fribourg (Suisse). Il a participé aux travaux de l'Institut archéologique allemand d'Istanbul sur la fouille de Pergame et co-dirigé la fouille franco-yougoslave de Caricin Grad ; il est notamment co-auteur, avec Anthony Cutler, de *Byzance Médiévale, 700-1204, (Univers des Formes)*, Paris, 1996.

Directeur du Kunsthistorisches Institut de Florence – Max-Planck Institute et professeur honoraire à la Humboldt-Universität de Berlin, **Gerhard Wolf** consacre ses recherches aux relations entre image, religion, science et art, du Moyen Âge au début de l'époque moderne, et de l'Europe au Mexique.

*La notion d'image dans la pensée médiévale renvoie aussi bien aux représentations des arts plastiques qu'aux figures métaphoriques de l'écriture. Les images de la pensée, des rêves et de la mémoire se fondent avec celles des peintres et des sculpteurs en une même catégorie, située aux fondements de la pensée chrétienne de cette époque. Imagines et similitudines définissent une appréhension biblique du monde où l'homme fut créé à l'image de Dieu. L'avènement christologique qui restaure un lien visuel entre Dieu et l'humanité place la question de l'image (parfaite) de Dieu au cœur même de la religion.*

*Ainsi, l'histoire de l'image avant l'époque de l'art, selon la formule de Hans Belting<sup>1</sup>, offre un champ d'étude qui permet de dépasser de bien loin une méthodologie du décryptage, pour élargir l'enquête à la définition du statut du figuré, du visuel et de l'objet dans la société chrétienne. Les recherches récentes sur la place de l'artiste, celle du public et de sa sensibilité, sur le rôle et le sens des matériaux, mais aussi sur les échanges artistiques et intellectuels qui ont lieu dans le monde médiéval, christianisé ou non, se combinent pour accéder à une compréhension du religieux et du social prenant pour focale l'œuvre d'art [Anne-Orange Poilpré].*

**Anne-Orange Poilpré.** *L'étude des images médiévales s'est profondément transformée, surtout dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, sous l'influence de l'histoire sociale, de l'anthropologie historique, ainsi que de travaux sur l'exégèse et sur la liturgie. Faut-il envisager une distinction entre l'histoire de l'art et l'histoire de l'iconographie ?*

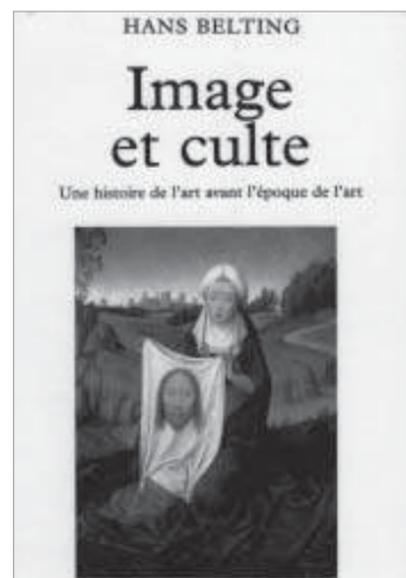
**Jean-Michel Spieser.** Il serait possible de s'amuser, dans un premier temps, à gloser sur le sens du mot distinction et à se demander si, par « distinction », on entend (ou non) opposition, ou encore si « distinction » empêche (ou non) de penser « histoire de l'art » comme un terme capable d'en englober d'autres, parmi lesquels figurerait « histoire de l'iconographie ». Il m'apparaît plus sain de redescendre sur terre et de ne faire ni de l'une, ni de l'autre de ces expressions des entités essentielles, mais de les traiter comme des termes définissant aujourd'hui des approches de monuments, d'œuvres et d'objets dont le corpus est d'ailleurs sans cesse redéfini. Le fait que cette question puisse être posée sous cette forme est en soi un indice de l'évolution de cette discipline académique, appelée histoire de l'art qui, pendant longtemps, s'était essentiellement arrêtée sur une étude des formes, plus ou moins ouvertement liée à des jugements de valeur, reposant sur des critères esthétiques. C'est peut-être aussi l'indice d'une résistance qui ne s'exprime pas ouvertement et qui voudrait réduire l'appellation « histoire de l'art » à ce seul aspect,

une prise en considération de l'évolution des formes, donc des styles, dont la finalité essentielle, sinon unique serait d'assigner, dans un déroulement chronologique impeccable et assuré, à chaque artiste, à chaque siècle, à chaque région, les œuvres du passé méritant l'admiration. On voit bien que je force le trait et que les choses ont bien changé. Dans ce renouvellement, l'histoire de l'iconographie n'apporte pas en soi une pierre essentielle à l'édifice. Elle peut tout autant que l'histoire des styles ne servir qu'à classer et à attribuer, redoublant, raffinant éventuellement les conclusions de celle-ci.

Le point essentiel est en fait une conception autre, non pas seulement de l'histoire de l'art, mais aussi de l'art. Cette rupture est symbolisée par le livre de Hans Belting, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art* (fig. 1)<sup>2</sup>. La prise de conscience du fait que la notion d'art telle qu'elle est conçue – disons, pour simplifier – dans le monde occidental moderne et contemporain n'est ni universelle, ni intemporelle est plus ancienne que le livre de Belting. Mais celui-ci a donné à cette notion une présence massive qui devrait empêcher tout retour en arrière vers la situation que décrivait Valentino Pace dans un précédent débat<sup>3</sup>, à savoir un temps où l'on essayait d'attribuer à des maîtres anonymes toute œuvre reconnue de grande qualité. Dans les dernières décennies, l'attention s'est davantage tournée vers la signification des « objets » étudiés (j'entends par objet toute production, jusqu'au monument architectural, qui relève du champ d'études de ceux qu'il faut quand même continuer à appeler « historiens de l'art »), vers leurs conditions de fabrication et leur utilisation. Une des conséquences en a été certainement une ouverture du champ d'études vers des séries plus modestes, mais qui ont paru, à juste titre, aussi significatives que des chefs-d'œuvre. On voit bien, pour en revenir à la question initiale, comment l'histoire de l'iconographie peut être valorisée, en particulier quand il s'agit de comprendre la signification de l'objet, de l'œuvre, pour son destinataire. Mais l'histoire de l'iconographie n'est qu'une composante de cette appréhension plus globale du phénomène artistique qui fait des historiens de l'art de véritables historiens.

**Herbert Kessler.** Bien loin de plaider pour un cloisonnement entre images, histoire de l'art et iconographie, les dernières recherches se sont attachées à retrouver comment les catégories modernes étaient inextricablement nouées durant la période médiévale. À partir du « tournant » sémiotique des années 1970, la relation de l'image au mot et son inter-picturalité sont revenues au tout premier plan des débats, mais avec une attention nouvelle portée aux relations structurelles. Dans le même temps, les chercheurs, intéressés par la question du rapport entre art et illettrisme, ont commencé à étudier les iconographies nées de sources non textuelles ainsi que leur ancrage dans la culture orale.

De plus, l'affirmation de saint Jean, selon laquelle le Christ était le « Verbe qui s'est fait chair », fit accorder aux images matérielles un statut équivalent à celui du mot écrit (fig. 2) ; selon la théorie médiévale de l'image, quiconque rejetait le caractère sacré des images se rendait coupable d'hérésie arienne (qui refusait la double nature du Christ). Depuis la publication de *Die Sprache der Materialien* de Thomas Raff en 1994<sup>4</sup>, les médiévistes se sont attachés à souligner l'interaction entre l'iconographie et les médiums artistiques. Ils ont pu montrer que les matériaux étaient souvent choisis pour des raisons symboliques et comment l'utilisation conjointe de plusieurs matériaux avait un effet dynamique significatif. Gerhard Wolf et Klaus Krueger se sont penchés sur le voile comme matrice et comme métaphore<sup>5</sup> ; les différentes techniques de travail des matériaux – par exemple la fonte et la reconstitution des métaux ou le cisèlement du bois pour les crucifix – sont comprises comme ayant leur résonance particulière sur l'objet.



1. Hans Belting, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, 1998, couverture.

2. *Acheropita*, vers 1100, Tivoli, Duomo. La figure du Christ présentant l'Évangile de Jean.





3. Phylactère en ivoire doté d'une inscription autoréférentielle, XII<sup>e</sup> siècle, Florence, Museo Nazionale del Bargello.

Les chercheurs prêtent maintenant une attention particulière à la façon dont les sujets représentés ont une réelle incidence sur la compréhension des textes sur lesquels ils sont fondés, et notamment à la manière dont les images sont à l'origine du regard porté sur les inscriptions et inversement (fig. 3). Un certain nombre de byzantinistes ont classé les épithètes désignant les types et origines des icônes et Robert Favreau a pu montrer que les textes figurant sur un autel à Sens (fig. 4) évoquent les débats judéo-chrétiens, éclairant ainsi le sens de l'ensemble des bas-reliefs<sup>6</sup>. Stefano Riccioni a prouvé que la morphologie des textes véhicule des messages distincts, et il est à l'origine de l'épiconographie, une nouvelle méthode visant à analyser le rôle pictural des textes inscrits dans les œuvres<sup>7</sup>.

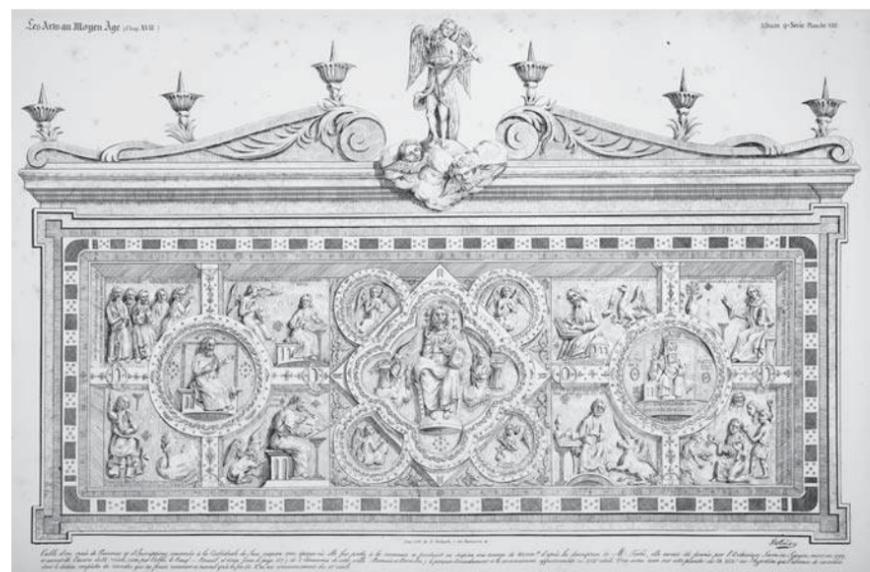
La présence matérielle de l'art comme catalyseur dans la création d'espaces sacrés est aussi au centre des préoccupations récentes des chercheurs, comme le montrent les écrits d'Alexei Lodov et d'Éric Palazzo<sup>8</sup>.

**Gerhard Wolf.** Les avancées réalisées dans le domaine de l'histoire de l'art médiéval ces cent dernières années furent autant le résultat du débat intense engagé entre les spécialistes de la matière que de leur dialogue tout aussi intense avec leurs homologues des disciplines voisines que sont l'histoire, l'anthropologie historique, la littérature comparée, etc. Il ne faut pas considérer que ces avancées constituent une menace pour l'existence de l'histoire de l'art en tant que telle. Les sciences humaines ont besoin d'une discipline centrée sur l'histoire des cultures dans leur dimension visuelle. Nul ne doute que le XX<sup>e</sup> siècle n'ait été le témoin d'inflexions majeures au sein même de l'histoire de l'art. La recherche iconographique, qui fut une réaction à une approche purement formaliste ou stylistique, a certainement ouvert de vastes perspectives dans le domaine de la signification de l'art médiéval et postmédiéval. En dehors des instruments utiles qu'elle donne pour l'identification des saints et autres sujets narratifs, l'iconographie en soi n'est pas un champ d'exploration autonome, mais un moyen sur le chemin de la compréhension des images et objets médiévaux.

La question iconographique masque la façon dont les images ou les artistes construisent, véhiculent, communiquent voire « voilent » le sens. Le danger de l'iconographie, si on la considère comme une méthode, consiste à traduire les images en textes, ou plus précisément à rechercher un texte qui serait « avant » l'image, puis qui serait alors redécouvert ou reconstruit en un texte « après » l'image, faisant perdre leur importance aux images. La recherche de programmes iconographiques est le meilleur exemple de cette *faillite* de l'iconographie. Considérer qu'un programme écrit donne leur sens réel aux images est un défaut logocentrique : l'interprétation d'un ensemble d'images devrait s'axer sur la représentation même, l'organisation spatiale, la façon qu'ont les artistes de présenter leur argumentation picturale, ou de créer une séquence complexe ou

un ordre d'images, lesquelles n'ont parfois même pas de « programme » dans le sens iconographique du terme.

La question suivante concerne l'« histoire des images », ou *Bildgeschichte*. Cette tendance des quinze ou vingt dernières années (même s'il est possible de remonter à Aby Warburg et à ses prédécesseurs) affirme comprendre l'altérité des images (la différence iconique). Cette préférence pour l'iconique et le pictural ne se contente pas d'être un mouvement formé au sein de la discipline de l'histoire de l'art, mais relève d'une tendance générale à mettre le visuel au cœur des disciplines historiques. Les historiens et historiens de l'art ont énormément progressé dans le domaine de la vie des images au Moyen Âge et, pour certains,



4. Autel doré provenant de la cathédrale Saint-Étienne de Sens, XI<sup>e</sup> siècle (détruit en 1760) [Alexandre du Sommerard, *Les arts au Moyen Âge*, Paris, 1838-1846, série 9, pl. XIII].

le renouvellement de l'étude des images passe impérativement par l'abandon de la notion traditionnelle d'art. Pour autant, je ne vois pas la nécessité d'une nouvelle discipline, mais plutôt celle d'un changement d'orientations au sein même du champ de l'histoire de l'art. Je ne pense pas que l'histoire de l'art doive définir les notions d'« art » et d'« histoire » pour pouvoir fonctionner. Mais il me semble que la notion féconde d'« image » pose des questions d'un ordre nouveau. Nous sommes donc confrontés à deux possibilités, soit historiciser de façon radicale la notion d'art en tant que système apparu au début des Temps modernes en Europe et en limiter ainsi l'application à la période postmédiévale, soit utiliser le terme « art » (tout en étant conscient de son historicité) pour définir la dimension esthétique de toute création humaine<sup>9</sup>. En substituant à l'histoire de l'art médiéval une notion d'histoire des images (*Bildgeschichte*) médiévale, nous avons certes une notion universelle de l'image (*Bild*) avec des connotations chrétiennes et/ou idéalistes potentiellement fortes, mais, ce faisant, nous risquons de nier leur dimension artistique, une perspective peu prometteuse.

Cela laisse peu de latitude pour parler d'architecture et d'ornementation, ou d'objets artisanaux, qui mériteraient qu'on leur consacre plus d'attention. Je crois que l'histoire de l'art – notamment pour la période médiévale – peine à passer outre la distinction préétablie entre art et artisanat. Elle devrait plutôt s'intéresser à la dynamique des valeurs esthétiques et à leur corrélation avec la constitution de savoir et de sens, ou avec l'accès à l'invisible ou au divin offert par les images ou les objets. Une des questions les plus brûlantes auxquelles l'histoire de l'art médiéval est confrontée à notre époque concerne la dynamique des échanges interculturels entre l'Orient et l'Occident, la corrélation entre les arts d'Orient et d'Occident chrétien, islamique et juif, et leurs cultures visuelles. J'utilise ce terme de culture visuelle pour couvrir la totalité de la production visuelle, mais je pense aussi que l'histoire de l'art englobe tout cela. Les *visual studies* ne sont pas une alternative à l'histoire de l'art et nous n'avons pas besoin d'une nouvelle discipline qui s'appelle « *Bildgeschichte* » pour la remplacer. Cela ne signifie bien évidemment pas que les compétences et les objectifs de l'histoire de l'art l'empêchent de participer au débat interdisciplinaire actuel sur « l'image » au Moyen Âge, comme elle le fait activement depuis de nombreuses années déjà.

5. Mandylion (« Sainte Face de Laon »), première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, Laon, cathédrale Notre-Dame.

**Anne-Orange Poilpré.** *Ces évolutions méthodologiques et historiographiques ont fait apparaître des notions telles que « le regard », « le visuel », ou le caractère « performatif » des images. Ces nouvelles approches, cherchant une plus grande proximité avec les catégories des acteurs, parviennent-elles vraiment à prendre en compte l'ensemble des paramètres permettant d'interpréter une image ? Ne négligent-elles pas des approches plus classiques comme l'étude du style et du langage des formes ?*

**Jean-Michel Spieser.** Cette question n'est, d'une certaine façon, que le prolongement de la précédente. L'acteur de l'image, au sens le plus large du mot, englobant aussi bien celui à qui elle est destinée – commanditaire ou acheteur d'une œuvre exceptionnelle ou d'une production plus modeste – celui qui la manipule, qui lui parle, qui l'expose, devient d'une certaine façon aussi important que l'œuvre elle-même. Pour prendre un exemple extrême, si des historiens de l'art byzantin s'intéressent au mandylion (fig. 5), son image imprimée sur un linge que le Christ aurait fait





6. *Théotokos Kykotissa*, Sinäï, Monastère de Sainte-Catherine. La Vierge de cette icône est considérée comme une copie de l'icône du monastère de Kykko.

parvenir à Abgar, roi d'Edesse, ce n'est en aucun cas pour une quelconque valeur « artistique » de l'image, guère lisible, qui a été portée en grande pompe à Constantinople après la reconquête d'Edesse au X<sup>e</sup> siècle, ni même pour l'intérêt esthétique des innombrables reproductions qu'on en trouve dans les églises byzantines, mais bien pour les enjeux liés à la possession de la relique et à la manière dont elle prenait place dans le discours byzantin sur l'image. Cet exemple est extrême parce que, dans ce cas, le discours sur l'image est plus important que l'image elle-même. L'historien de l'art, par cette approche, ne fait que reprendre l'attitude du fidèle du X<sup>e</sup> siècle à qui la forme échappait quasi complètement. Un exemple plus récent montre une autre image inconnue, qui échappe au regard, donc privée de forme, et dont pourtant le fidèle attend des miracles. Je pense à l'icône, fameuse à Chypre, de la *Vierge* du monastère de Kykko, la *Théotokos Kykotissa*, cachée sans doute depuis le XVI<sup>e</sup> siècle derrière un revêtement en argent et dont le dévoilement causerait le malheur du monastère sinon de toute l'île (fig. 6). Est-ce que cette approche, qui donne toute son importance à l'acteur, néglige celles plus classiques ? Rappelons que les approches classiques ne se limitent pas à l'étude du style et du langage des

formes. Les historiens de l'art les plus traditionalistes connaissent l'intérêt de l'étude des sources documentaires, archives, chroniques et bien d'autres, qui sont tout autant fondamentales pour ces images un peu particulières auxquelles je fais référence ici. Sans qu'il y ait besoin de citer des exemples, il y a certainement eu, dans des travaux faisant la part belle à ces nouvelles approches, une tentation de négliger les aspects matériels et les aspects stylistiques. Mais il est d'autres œuvres d'historiens de l'art qui montrent combien ces nouvelles approches permettent d'enrichir celles plus traditionnelles sans les renier pour autant. Je prendrai deux exemples, d'abord les travaux d'Anthony Cutler sur les ivoires byzantins du X<sup>e</sup> siècle, en particulier son livre *The Hand of the Master*<sup>10</sup>, où une réflexion sur la matérialité des objets, sur les conditions très concrètes de leur production, liées à la difficulté du travail et de l'acquisition du savoir-faire nécessaire, ainsi qu'à la rareté de l'ivoire (fig. 7), permet de donner une vision plus complète de ces objets que la lecture purement ou essentiellement stylistique qui en avait été faite quelques décennies plus tôt. Un autre historien de l'art, Henry Maguire, en particulier dans son livre, *The Icons of their Bodies. Saints and Their Images in Byzantium*<sup>11</sup>, s'est explicitement saisi de cette question et a montré, dans l'art byzantin, une utilisation très consciente du style par les peintres. Le style utilisé par le peintre ne dépend pas seulement d'une évolution chronologique, qu'il ne s'agit certes pas de nier, mais est lié à l'utilisation de l'image et à ce qu'il convient de dire sur le personnage représenté. Les nouvelles approches évoquées dans la question posée, loin de disqualifier les méthodes dites traditionnelles, les enrichissent et sont enrichies par elles.

**Gerhard Wolf.** Il ne faut pas opposer les catégories mentionnées dans cette question les unes aux autres. Les images et les objets sont au cœur de l'histoire de l'art et l'analyse formelle est une approche indispensable à leur compréhension, même si elle n'est pas sans défauts. La classique étude du style est une procédure hautement abstraite, qui revient parfois à une méthode consistant à « faire disparaître » l'image. Elle néglige souvent l'état physique de l'objet artistique, ne tient pas compte de sa matérialité ou de ses aspects techniques, et s'est construite sur la base de photographies en noir et blanc, qui ignorent traditionnellement la couleur. Il n'en reste pas moins que les méthodes d'analyse des formes développées par Aloïs Riegl et Heinrich Wölfflin restent des points de référence importants pour la recherche en histoire de l'art. Cependant, dans de nombreuses approches contemporaines, par le biais de l'analyse du style, la notion même de « style » reste floue et englobe des

structures morphologiques, des formules iconiques, des *topoi* visuels, le « *ductus* » de la main de l'artiste, etc. En outre, certaines images médiévales occidentales et orientales ont été récupérées par des réflexions qui témoignent d'une attention réduite à leur égard, ou sont devenues des exemples, de simples illustrations, dans des études qui concernent plus les rituels ou les structures sociales. On constate ainsi le franchissement de la limite avec d'autres disciplines, ce qui ne pose pas de problème pour peu qu'on en ait conscience. Le problème est que l'histoire de l'art n'a pas une méthodologie fixée et ne propose même pas de questions fondamentales préétablies : c'est une discipline en continuelle reformulation de ses objectifs, voire, en partie de ses méthodes. Toutefois, on peut facilement s'accorder sur le fait que la question essentielle concernant « le regard », « le visuel » et le caractère performatif des images consiste à définir le rôle et le statut des formes plastiques ainsi que la matérialité des objets par rapport à ces aspects et aux réactions qu'elles suscitent. En bref, il nous faut procéder par méthode intégrée, et l'analyse formelle (incluant avec discernement la notion de style) doit aller de pair avec l'examen de l'état de conservation et de la technique de l'objet. L'étude de son pouvoir performatif est plus fascinante si elle comporte les dimensions formelle et matérielle des images et des objets, et elle exige bien évidemment la lecture des textes (qui sont moins souvent des sources que des « monuments » en soi), l'étude des rituels, celle des sites, etc. Certains travaux excellents procèdent ainsi, mais on sent bien qu'ils présentent un écueil fondamental : le discours de l'histoire de l'art y est souvent tourné vers les questions de création et se construit autour d'une série de moments clés de la production des images, oubliant ce faisant de se préoccuper de leur réception et des réactions qu'elles suscitent ou non. En outre, les sources littéraires en histoire de l'art sont trop souvent exploitées pour l'histoire des origines et de la création des œuvres. Il est donc nécessaire de les croiser avec l'étude de copies, d'estampes et d'autres types de matériel visuel lié aux images saintes. Pour avoir un exemple de la manière de naviguer parmi ces difficultés, on peut analyser *Image et culte*, le célèbre livre de Hans Belting<sup>12</sup>. Il me paraît important d'approfondir notre connaissance de la vie des œuvres après leur création, en utilisant la diversité des sources.

**Herbert Kessler.** L'étude du style persiste comme méthode de datation et d'attribution, malgré les réserves qu'on peut avoir quant à son utilité dans un contexte généralement peu documenté et favorisant la production anonyme et la copie.

À l'instar des autres sens, la vue était suspecte pour le Moyen Âge chrétien ; en tant que fonction charnelle, elle était destinée à générer une vision mentale ou spirituelle censée être un don de Dieu, mais était, dans la réalité, imprégnée de théories cognitives. Les recherches réalisées sur les structures de la vision ont mis en relief les conditions de réception de l'art médiéval, surtout durant la transition entre sa conception en tant qu'extromission, héritée de l'antiquité classique, et comme intromission, influencée de sources arabes, à partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

Les travaux de Mary Carruthers dans le domaine des structures mnémotechniques portèrent l'attention sur les mécanismes de mémoire et de rhétorique ; les recherches de Georges Didi-Huberman et de Jeffrey Hamburger se sont concentrées sur la fonction de l'art comme tremplin pour la contemplation de l'invisible<sup>13</sup>. L'analyse formelle en tant que telle a laissé la place à une

7. Triptyque d'Harbaville, milieu du X<sup>e</sup> siècle, Paris, Musée du Louvre.





8. Icône de Kastoria montrant l'Homme de douleurs, dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle, Kastoria, Musée byzantin.

réflexion sur les divers paramètres des modes d'appréhension des objets hétérogènes et leur incidence sur les sens autres que celui de la vue, comme le montrent les subtiles études phénoménologiques de Bissera Pentcheva<sup>14</sup>.

**Anne-Orange Poilpré.** *Enchâssée dans une pensée religieuse, ecclésiologique, sociale, pour aménager des médiations visuelles avec le divin et l'invisible, l'image chrétienne médiévale n'a-t-elle de sens que comme un objet sémantique bien articulé ? Le langage propre aux images dépasse-t-il les catégories d'analyse du sens, notamment en leur capacité à émouvoir ?*

**Herbert Kessler.** Le travail de Hans Belting, en particulier, a rappelé aux médiévistes que les images matérielles étaient censées être des présences réelles, et si, dans *Le pouvoir des images*<sup>15</sup>, David Freedberg porte moins son attention sur les images médiévales que sur d'autres objets d'étude, il souligne également la capacité qu'a l'art de susciter une réponse émotionnelle chez le spectateur.

L'affirmation de la supériorité de la vue par rapport à l'ouïe (c'est-à-dire à la lecture) pour créer l'émotion fait partie de l'argumentaire en faveur de l'art depuis des époques très anciennes. L'empathie était un point particulièrement important lorsqu'il s'agissait d'encourager les représentations du Christ mort (fig. 8), comme le montre l'exemple du synode d'Arras en 1025, lorsque Gérard de Cambrai défendit les crucifixions parce que « l'âme a l'intérieur de l'homme est réveillée par cette image visible qui inscrit dans les fibres du cœur la Passion du Christ et la mort qu'il a affrontée pour nous si bien que chacun peut reconnaître en soi-même combien il doit à son Rédempteur »<sup>16</sup>.

Le décryptage d'une imagerie complexe et la lecture de codes visuels impliquant le « regard de l'esprit » n'étaient pas, pour autant, considérés comme antithétiques à l'apparition d'un sentiment intense. Bien au contraire : la lecture du sens d'une image matérielle et la place faite au décryptage destiné à élever l'esprit étaient envisagées comme les étapes précédant la transcendance émotionnelle. Comme Giordano da Pisa le prêchait au début du XIV<sup>e</sup> siècle, le pouvoir qu'a l'art d'émouvoir était compris comme un moyen de comprendre Dieu<sup>17</sup>.

**Jean-Michel Spieser.** Pour dire les choses autrement, on se demande ici comment une image fonctionne et quel rôle joue l'émotion dans le fonctionnement de l'image, c'est-à-dire dans la réponse donnée par celui qui, pour une raison ou une autre – et il n'est certainement pas indifférent de déterminer celle-ci – est confronté à une image. Il faut peut-être se rendre compte que la dichotomie ainsi suggérée entre sens et émotion n'est pas sans rapport avec une autre dichotomie, plus ou moins consciemment assumée, entre artiste et public, sinon entre commanditaire, appartenant à une élite cultivée, et spectateur « populaire ». La revendication de l'autonomie de l'artiste ne s'est que peu à peu imposée dans le monde de l'Europe moderne pour déboucher sur le mythe ou le thème, comme on voudra, de l'artiste incompris, de l'artiste maudit. Avant « l'époque de l'art », pour reprendre l'expression de Belting, l'artiste, le créateur, le fabricant – suivant la dignité qu'on veut donner à ce personnage ou la nuance que l'on souhaite mettre en valeur – était immergé dans une société dont il connaissait les attentes le plus souvent parce qu'elles étaient aussi les siennes. Il sait, parce que c'est une donnée dans la structure sociale à laquelle il appartient, quelle médiation avec quel divin lui est rendue possible par quelles images. En d'autres termes, une icône ne permet pas la médiation avec le divin par ses caractéristiques intrinsèques, mais parce que le lien entre des caractéristiques qui se sont développées dans une histoire – dont certains aspects sont toujours en débat – et une certaine conception du divin

– qui a aussi une histoire – a été construit de manière à affirmer cette médiation. C'est encore dire que le fonctionnement d'une image est socialement construit, dans le sens où l'entendent Peter Berger et Thomas Luckmann dans *La construction sociale de la réalité*<sup>18</sup>. C'est ce qui explique la réaction effarée des moines du Mont Athos présents au concile de Florence devant des images de saints qu'ils ne reconnaissaient pas. Dans cette perspective, le sens de l'image ne peut qu'être articulé sur le savoir du milieu social dans lequel elle a été créée. On peut utiliser, en les transposant un peu, les concepts d'extension et d'intention utilisés par Jacques Schlanger dans *Une théorie du savoir*<sup>19</sup> pour rappeler que toute l'extension du sens voulue et mise en place par le commanditaire – et qu'il appartient à l'historien de l'art de restituer – ne fait pas nécessairement partie de l'intention de celui qui la regarde, dont le savoir est plus limité et qui applique ce seul savoir à ce qu'il voit. Ce que j'appelle ici « savoir plus limité » n'est pas un détail d'un savoir plus vaste, mais une visée plus générale. Le fidèle qui entre dans une église byzantine n'a pas besoin d'être attentif à l'éventuelle cohérence du programme, ni à en comprendre tous les détails : quelques points forts lui suffisent pour savoir que les peintures qui l'entourent sont le marqueur d'un lieu rendu sacré par la présence divine. L'image médiévale est bien le résultat d'un processus lié à la tradition picturale et à la transmission d'un savoir-faire – qui eux-mêmes sont articulés sur le social – avant de se confronter à une pensée écrite qui fonctionne en particulier dans les registres théologique et ecclésiologique. Ce processus s'observe dans le développement du premier art chrétien, où la très forte tradition picturale s'est trouvée confrontée à un nouveau corpus de textes et d'idées. Ce corpus a fourni un support nouveau à cette tradition, qui a, de son côté, imposé des habitudes et des images qui se sont par la suite transformées. On ne souligne pas assez que ce phénomène, qui semble aller de soi à un monde occidental qui n'a jamais renoncé à l'image, a été rendu possible parce que, dans le monde gréco-romain, l'utilisation de l'image était une composante sociale suffisamment forte pour que sa continuité puisse s'imposer.

Je n'ai pas encore parlé de l'émotion. Déjà Grégoire de Nysse pleurait devant des représentations du sacrifice d'Abraham. Il est inutile de revenir ici sur ce qui est quand même devenu un lieu commun sur le pouvoir des images, développé dans le livre bien connu de Freedberg déjà évoqué ci-dessus. Il me paraît plus important de s'interroger sur les moyens stylistiques qui permettent cette émotion. La conclusion vraisemblable à laquelle on devrait aboutir est que ceux-ci également sont socialement construits, c'est-à-dire qu'ils sont connus, transmis, institutionnalisés en quelque sorte par la tradition picturale, par la transmission du métier. La transmission sans préalable d'une image dans un autre milieu que le sien, situation qui se produit de manière beaucoup plus brutale et plus radicale dans le monde contemporain que dans le monde médiéval, pose d'intéressants problèmes, dont les enjeux ne sont pas à négliger.

**Gerhard Wolf.** La question est très complexe et on ne peut lui trouver une réponse qui soit universellement valable pour la période médiévale : la situation n'est pas la même en Orient et en Occident ; elle varie dans l'un comme dans l'autre, tout comme dans les zones intermédiaires (encore imparfaitement appréhendées). Et puis, il y a différentes catégories d'images religieuses. Les icônes médiévales du Mont Sinaï, avec leur potentiel introspectif sont différentes des icônes de la Vierge à Rome ou à Constantinople, avec leurs revêtements métalliques et leurs mains dorées. Une icône peut être un champ d'échange entre le divin et les fidèles ; elle peut créer son propre espace,

un processus qu'on ne peut comparer avec la dynamique de la sémantique textuelle. Elle peut émouvoir celui qui la regarde (ce qu'un texte peut également faire, quoique différemment), ce à quoi peut contribuer de façon significative sa dimension formelle, elle peut réaliser des miracles, etc. Les images peuvent également mettre en avant des arguments théologiques, montrer le mystère de la Trinité, la conception de la Vierge ou l'Eucharistie. Elles peuvent être polémiques par rapport aux « autres », se « défendre » ou incorporer une dimension théorique. Si nous réfléchissons à l'extrême richesse et à la variété des images religieuses dans la chrétienté, qu'elle soit orientale ou occidentale, nous comprenons qu'il nous faut définir nos approches en fonction de la multiplicité des méthodes de l'histoire de l'art de façon inductive et en résonance avec d'autres champs d'étude comme, par exemple, l'anthropologie historique. S'il est exact qu'après des années de recherche orientée vers les références textuelles, les chercheurs sont attirés par le champ de la différence iconique ou de la soi-disant pure visibilité, il n'en reste pas moins que notre discipline consiste à écrire l'histoire de l'art (ou, mieux, à combiner mots et reproductions d'objets), ce qui signifie que nous sommes toujours en train de franchir (si possible de façon créative) les frontières entre les images et les mots.

*Nota bene* : ce texte résulte de l'envoi de questions aux participants et d'un échange de courriels.

1. Hans Belting, *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, 1998 [éd. orig. : *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990].
2. Belting, (1990) 1998, cité n. 1.
3. Fabienne Joubert et al., « L'artiste au Moyen Âge », dans *Perspective. La revue de l'INHA*, 2008-1, p. 90-110.
4. Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien*, Munich, 1994.
5. Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkozepte der Renaissance*, Munich 2002 ; Klaus Krueger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, Munich, 2001.
6. Robert Favreau, « La 'Table d'or' de la cathédrale de Sens », dans *Bulletin de la Société des Fouilles Archéologiques et des Monuments Historiques de l'Yonne*, 18, 2001, p. 1-12, et « Controverses judéo-chrétiennes et iconographie. L'apport des inscriptions », dans *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 2001, p. 1269-1303.
7. Voir, par exemple, Stefano Riccioni, *Il mosaico di S. Clemente a Roma. « Exemplum » della Chiesa riformata*, Spolète, 2006.
8. Alexei Lidov, *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Russia*, Moscou, 2006, et *New Jerusalem. The Translation of Sacred Spaces in Christian Culture*, Moscou, 2006 ; 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, 2008.
9. George Kubler, *Formes du temps : remarques sur l'histoire des choses*, Paris, 1973 [éd. orig. : *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven, 1962] reste une importante source d'inspiration.
10. Anthony Cutler, *The Hand of the Master*, Princeton, 1994.
11. Henry Maquire, *The Icons of their Bodies. Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton, 1996.
12. Belting, (1990) 1998, cité n. 1.
13. Mary Carruthers, *Le livre de la mémoire : une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, 2002 [éd. orig. : *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990], et *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, 2002 [éd. orig. : *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, 2000] ; Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, Paris, 1995 ; Jeffrey Hamburger, *The visual and the visionary: art and female spirituality in late medieval Germany*, Cambridge (MA), 1998.
14. Bissera Pentcheva, « The Performative Icon », dans *Art Bulletin*, 88, 2006, p. 631-655, et *Sensual Splendor: The Icon in Byzantium. A History of the Relief Icon before the Era of Painting*, sous presse.
15. David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, Paris, 1998 [éd. orig. : *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, 1989].
16. Voir Brian Sock, *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the 11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> Centuries*, Princeton, 1983.
17. Gianfranco Contini, *Letteratura italiana delle origini*, Milan, 1996, p. 527-530.
18. Peter Berger, Thomas Luckmann, *La construction sociale de la réalité*, Paris, 1986 [éd. orig. : *The Social Construction of Reality*, Garden City (NY), 1966].
19. Jacques Schlanger, *Une théorie du savoir*, Paris, 1978.