



Médiévales

Langues, Textes, Histoire

66 | printemps 2014

Harmonie Disharmonie

Jean WIRTH, *L'Image à la fin du Moyen Âge*

Paris, Cerf, 2011, 456 p., 187 ill.

Boris Bove



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/medievales/7297>

DOI : [10.4000/medievales.7297](https://doi.org/10.4000/medievales.7297)

ISSN : 1777-5892

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2014

Pagination : 206-208

ISBN : 978-2-84292-405-8

ISSN : 0751-2708

Référence électronique

Boris Bove, « Jean WIRTH, *L'Image à la fin du Moyen Âge* », *Médiévales* [En ligne], 66 | printemps 2014, mis en ligne le 10 juillet 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/7297> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.7297>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Tous droits réservés

Jean WIRTH, *L'Image à la fin du Moyen Âge*

Paris, Cerf, 2011, 456 p., 187 ill.

Boris Bove

RÉFÉRENCE

Jean WIRTH, *L'Image à la fin du Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2011, 456 p., 187 ill.

- 1 Le livre de J. Wirth est le troisième et dernier volume d'une synthèse sur l'image au Moyen Âge, après *L'Image à l'époque romane* et *L'Image à l'époque gothique*. Plus qu'un manuel, il s'agit d'une synthèse érudite, étayée par les travaux de l'auteur, d'où un certain tropisme vers l'art germanique, mis en regard de l'art italien et de l'art flamand. Si l'on ne trouvera pratiquement rien sur l'art en Espagne ou en Angleterre, les régions considérées sont assez riches pour pointer l'unité artistique, et donc la spécificité, des XIV^e-XV^e siècles, mais aussi les divergences régionales qui nuancent le propos. L'ensemble est dominé par l'iconographie chrétienne, et en particulier la peinture religieuse. L'ouvrage se divise en quatre parties : la première est consacrée à la « révolution picturale » portée par Giotto ; la seconde partie traite de la consommation de l'art religieux ; la troisième explore le système iconographique de l'art chrétien ; la quatrième expose la façon dont les théoriciens médiévaux analysent l'image, de saint Thomas à Jean Hus. Le livre montre comment l'illusionnisme croissant de l'art occidental, mis au service de la foi dans un premier temps, suscite des méfiances qui aboutissent même à un nouvel iconoclasme en Allemagne au moment de la Réforme.
- 2 I. L'évolution de l'art médiéval à la fin du Moyen Âge tend vers une représentation de plus en plus réaliste du monde, tant par la diffusion progressive de la perspective que par le souci de la ressemblance. L'auteur souligne l'importance de Giotto comme fondateur de la perspective, dans la mesure où ce dernier s'appuie sur les théories de son temps sur l'optique, en particulier celles de Witelo, qu'il applique jusque dans ses erreurs, puisque ses perspectives sont dépourvues de point de fuite. Par ailleurs, le

champ uni de ses peintures n'est pas totalement aniconique, puisque la couleur bleue rappelle le ciel. À partir de là, les recherches sur la perspective se poursuivent en Italie : le champ est remplacé par des modules architecturaux ou des paysages, mais la cohérence des objets géométriques reste incertaine jusqu'à Brunelleschi en 1420. La perspective de Giotto est partiellement remployée au nord des Alpes, moins par incompetence que parce que les conditions matérielles de représentation des images les mêlent au contexte architectural, alors que la perspective dans un tableau doit être isolée par un cadre pour être lisible. La perspective, qui réduit la taille des personnages en fonction de leur éloignement, heurte aussi une convention picturale qui veut que la taille des personnages soit proportionnelle à leur importance. La peinture flamande explore des recherches alternatives, comme ces tableaux de dévotion ronds (les *tondi*), à la perspective curviligne qui part des bords vers le centre. En dépit de cette évolution non linéaire, J. Wirth souligne la convergence des démarches entre adoption de la perspective, retour du portrait ressemblant et lumière tombant sur les personnages à partir d'un point identifié. Là encore on trouve Giotto à l'origine de ce tournant (premier portrait en 1303).

- 3 II. L'image religieuse domine, car c'est un champ où la compétition somptuaire se réfugie pour éviter la critique du luxe : les donateurs se soucient en effet autant de leur salut que de l'affirmation de leur statut – ainsi le macabre qu'affectionnent les élites du xv^e siècle affirme une humilité qui n'est pas incompatible avec l'ostentation dans les sépultures à deux niveaux. Les images pieuses se multiplient avec l'élargissement de la sociologie des donateurs au patriciat urbain, aux corporations et aux confréries. Il en résulte une saturation des églises par les images... que les représentations des églises par les peintres ne donnent pas du tout à voir. La dévotion de plus en plus intériorisée suscite aussi une profusion d'images pieuses, notamment les livres d'heures qui se prêtent à une certaine liberté iconographique du fait de leur caractère privé. Enfin, la pratique des indulgences entraîne la profusion des images. L'iconographie religieuse exalte le macabre et la douleur pour mieux inciter au mépris du monde, et l'art germanique, où naît la figure de la *pietà* dès le début du xiv^e siècle, est spécialement morbide. Autre spécificité de cette aire géographique : le mysticisme extrême qui induit l'imitation du Christ et l'apparition de la représentation des instruments de la Passion. L'auteur explique cette spécificité régionale par la forte immixtion du politique et du spirituel en Allemagne, qui suscite la méfiance envers la capacité de l'Église à assumer son rôle de médiatrice entre la terre et le ciel. Mais l'iconographie propose aussi des images de consolation à travers le mariage et la maternité mystique, tandis que les moines affectionnent le thème de la lactation de la Vierge ou la prière du rosaire. Il s'ensuit un usage amoureux des peintures et des sculptures, que l'on embrasse volontiers dans le clergé.
- 4 III. L'homologie entre les sphères profane et sacrée qui caractérise l'imaginaire religieux pose le problème de l'identification du surnaturel dans un contexte artistique de plus en plus illusionniste. Il est résolu par la représentation de ses écarts à la norme humaine. Ainsi, depuis Giotto (encore lui), on représente le Christ de façon de plus en plus asexuée, avec un périzonium transparent qui dévoile un sexe invisible. « Or ce que le Christ perd progressivement en virilité, il le gagne en féminité » (p. 238) : la plaie du Christ, d'où coulent le sang et l'eau pour la rémission des péchés (et qui donne naissance à l'Église), est assimilée par l'iconographie à un sein paradoxal que sucent les saints. Le Christ est par ailleurs de plus en plus identifié à l'eucharistie, d'où des

représentations qui valorisent sa souffrance comme preuve de la Passion, ou l'apparition du thème du pressoir mystique. S'affirme en outre la croyance dans l'immaculée conception de la Vierge, dont les représentations de la parenté excluent les maris (Joachim, Joseph). La Vierge est considérée comme l'Église, donc l'épouse du Christ, d'où des Vierges à l'Enfant dans lesquelles mère et fils sont représentés comme l'Épouse et l'Époux du *Cantique des cantiques*. Le thème de la compassion mariale (Marie a souffert la passion dans son cœur) donne aussi lieu à l'apparition de statues de la Vierge renfermant une Trinité : bien que théologiquement fausses, elles sont bien tolérées par les clercs, « comme s'il y avait, entre les mots et les images, deux poids, deux mesures » (p. 210), du fait, entre autres, que l'Église ne peut imposer un contrôle des images à l'échelle de la chrétienté. Si l'iconographie religieuse est spécifique, les personnages célestes sont rattrapés par les querelles temporelles : les peintres hésitent à coiffer la tête de Dieu d'une couronne ou d'une tiare, tandis que les représentations des saints rappellent la promotion de la noblesse à la fin du Moyen Âge. J. Wirth note toutefois l'apparition d'une iconographie profane indépendante, d'inspiration anticléricale, courtoise ou antique.

- 5 IV. Les images pieuses se multiplient aux XIV^e et XV^e siècles, entraînant une défiance croissante envers leur efficacité. Pour saint Thomas au XIII^e siècle, l'image était un signe qui renvoyait à la substance de la chose représentée, ainsi qu'à l'individu à la source du modèle. La ressemblance de l'image permettait donc de la substituer au modèle dans la conscience du spectateur. Dès lors, le fidèle pouvait adorer Dieu à travers son image. Dès 1300 la critique des théoriciens pointe : comment l'image pourrait-elle rendre compte de la nature divine qui ignore l'accidentel ? Ces critiques n'ont pas de conséquences pratiques dans l'immédiat, mais sont dévastatrices à terme. Elles suscitent vers 1400 un désir de réforme en France et une critique radicale en Allemagne, où la dépense somptuaire est exclusivement orientée vers les églises –, mais pas de critique en Flandre et en Italie, où elle est largement tournée vers les demeures privées. Les causes de ce changement de perception sont à rechercher autant dans l'évolution illusionniste de l'art, jugé désormais trompeur, que dans les abus liés au culte des saints et à la pratique des indulgences qui s'appuient sur les images. Face à ces critiques, l'image religieuse réagit par un moralisme croissant (cycle des péchés capitaux, des vices et vertus), et surtout par l'apparition d'images aniconiques, comme la représentation de la plaie du Christ, du cœur et même du nom de Jésus. La réaction iconoclaste est particulièrement violente en Allemagne, mais s'explique moins par le refus des images que par celui des pratiques religieuses qui les suscitaient, ainsi que par l'inadaptation de leur programme iconographique.
- 6 On sait gré à l'auteur de replacer les évolutions artistiques dans leur contexte historique et de prendre le risque d'expliquer les interactions complexes entre art, économie, politique et théologie. Si l'on veut bien admettre la supériorité artistique de l'iconographie religieuse, on peut s'interroger en revanche sur l'intégration de l'image profane aux marges du propos : si le sujet est « l'image au Moyen Âge », les milliers de miniatures de la littérature didactique ou de distraction ne méritaient-elles pas de plus amples développements ?