



Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré (dir.)

Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial Byzance et Moyen Âge occidental

Éditions de la Sorbonne

L'image dans l'édifice culturel en Occident médiéval

Bilan historiographique d'un siècle de réflexions et potentielles ouvertures

Jean-Pierre Caillet

DOI : 10.4000/books.pSORbonne.39747
Éditeur : Éditions de la Sorbonne
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2019
Date de mise en ligne : 18 décembre 2019
Collection : Byzantina Sorbonensia
ISBN électronique : 9791035105457



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 6 juin 2019

Référence électronique

CAILLET, Jean-Pierre. *L'image dans l'édifice culturel en Occident médiéval : Bilan historiographique d'un siècle de réflexions et potentielles ouvertures* In : *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2019 (généré le 11 janvier 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/39747>>. ISBN : 9791035105457. DOI : 10.4000/books.pSORbonne.39747.

Ce document a été généré automatiquement le 11 janvier 2020.

L'image dans l'édifice culturel en Occident médiéval

Bilan historiographique d'un siècle de réflexions et potentielles ouvertures

Jean-Pierre Caillet

- 1 Dans le titre même du cycle de conférences où s'insère la présente communication, c'est le terme de *visibilité* qui a été essentiellement pris en compte ; cela dans son acception la plus littérale, en certains cas du moins : quelles images sont visibles dans telle ou telle partie de l'édifice, et par qui ? Mais également, en un sens second et de plus large portée, il faut envisager ce que donnent à voir ces images ; c'est-à-dire, le message qu'elles sont censées délivrer. Nous développerons cet examen en cinq points, en évoquant tour à tour [1°] les études focalisées sur la mise en rapport de ces images avec les grandes thématiques textuelles de la théologie, [2°] celles qui relient le déploiement de l'imagerie à la structuration et à l'articulation de l'édifice, [3°] celles qui s'attachent aux caractères spécifiques attestés aux derniers siècles du Moyen Âge, [4°] celles qui considèrent l'imagerie comme expression d'identité et / ou d'affirmation de pouvoir, [5°] et enfin celles qui tendent à dégager l'ascendant des modèles et usages du monde byzantin sur l'imagerie occidentale.

1. Imagerie et grandes thématiques textuelles de la théologie

- 2 Ce parcours historiographique débute avec Émile Mâle. Celui-ci, dès 1898¹, posait les bases d'une démarche visant à expliciter la teneur d'un programme figuré complexe par sa mise en relation directe avec un texte théologique (en l'occurrence, le *Speculum Maius* de Vincent de Beauvais) ; il insistait aussi sur la nature symbolique des sujets, conçus par les clercs pour engager les fidèles vers l'accès aux réalités supérieures. Moyennant de multiples nuances, et en affinant très sensiblement l'interprétation par une approche d'ordre plus proprement iconologique (c'est-à-dire prenant en compte les aspects pertinents du contexte de la création de l'œuvre, suivant ce que prônait

Erwin Panofsky en 1939²), nombre d'études mentionnées dans le premier volet ci-après s'inscrivent dans ce sillage.

- 3 On fera état des principales parmi celles qui abordent les grands thèmes dogmatiques, et en priorité celles relatives à la personne divine elle-même. Quant à l'émergence et aux premiers développements de l'image christique, il faut naturellement renvoyer à André Grabar pour l'ascendant de l'art impérial³, et à sa remise en cause par Thomas Mathews sur la base d'analogies plus étroites avec l'iconographie religieuse païenne⁴; et quant à cette même phase (et à ses prolongements byzantins), on doit naturellement aussi prendre en compte le tout récent ouvrage de Jean-Michel Spieser, qui envisage l'évolution de cette image depuis ses origines dans l'art funéraire jusqu'à la défaite de l'iconoclasme religieux⁵. Ensuite, et plus spécifiquement pour le devenir de l'image de la Majesté divine au Haut Moyen Âge occidental, Anne-Orange Poilpré s'est attachée à souligner une connotation décisivement ecclésiologique, l'institution revendiquant ainsi sa prérogative en matière de diffusion de l'enseignement du Christ⁶. Considérant le même sujet, Piotr Skubiszewski (1993/94 et 2006) a étendu l'investigation jusqu'au Moyen Âge « central »⁷ et – surtout – établi le lien entre la localisation de cette image dans l'abside (ou à la clé de voûte du chœur) et la célébration eucharistique dans l'aire correspondante⁸.
- 4 Pour les traductions figuratives de la vision johannique d'*Apocalypse* 4, on dispose des travaux d'Yves Christe, où se trouve particulièrement valorisé l'impact de textes engageant à la reconnaissance d'une illustration de la gloire présente de Dieu⁹. Quant au Jugement dernier, le même auteur a relevé la relative rareté, jusqu'au XIII^e siècle du moins, de la représentation des scènes infernales¹⁰; ce qui, selon lui, suggère que cette iconographie revient aussi à une image de la gloire présente de Dieu, « tant bien que mal adaptée à l'évocation du sort de l'humanité à la fin des temps ». C'est Jérôme Baschet qui, entre-temps, a eu lieu de s'attacher à la mutation advenue en concomitance avec la pensée des Victorins et des disciples de Thomas d'Aquin, et se traduisant justement par une illustration très détaillée de cet Enfer¹¹. Mais pour le Jugement en propre, il faut encore faire cas des récentes propositions de Marcello Angehen, tendant à identifier dès le XII^e siècle la représentation d'un jugement individuel immédiat, distinct du Jugement universel final¹²; ce qui au demeurant pose problème, ainsi qu'il apparaît dans un compte rendu d'Yves Christe¹³.
- 5 La figure mariale a, quant à elle, suscité deux études menées presque parallèlement par Philippe Verdier¹⁴ et Marie-Louise Thérél¹⁵; c'est le sujet du couronnement qui y est plus spécifiquement abordé, débouchant d'ailleurs sur deux interprétations assez différentes : expression de l'apothéose de l'humanité rachetée aux termes de la perspective eschatologique pour Verdier, triomphe de l'institution ecclésiale pour Thérél. William Tronzo a pour sa part voulu souligner, à travers les exemples romains de Santa Maria in Trastevere et Santa Maria Maggiore, l'inflexion attestée vers la fin du XIII^e siècle en termes d'« humanisation » de la figure de la Vierge¹⁶. Enfin, c'est dans une perspective temporelle allant de l'époque paléochrétienne au XIV^e siècle que Daniel Russo a voulu retracer la tradition iconographique de Marie; cela en y dégagant un premier moment « romain » d'affirmation, puis un moment « impérial » sous les Carolingiens et Ottoniens, et un moment « grégorien » à partir du XI^e siècle¹⁷.
- 6 C'est aussi dans la veine proprement théologique que l'on a pu lire des programmes de caractère narratif faisant intervenir les péripéties christiques, mariales, apostoliques et celles relatives à divers saints : ainsi dans les verrières basses de la cathédrale de

Chartres, que Colette et Jean-Paul Deremble (1993) envisagent à la lumière des conceptions ecclésiologiques – et de la réflexion typologique – de l'école locale¹⁸. La pensée typologique était d'ailleurs également prévalente dans la basilique Saint-François d'Assise, où Serena Romano s'est notamment attachée aux cycles parallèles du Christ et du saint dédicataire dans l'église basse, ainsi qu'à l'ascendant d'une pensée franciscaine rapidement très tributaire de Rome pour le développement de l'ensemble du programme¹⁹.

- 7 Les sujets moraux, enfin, ont pu s'avérer passibles d'une interprétation d'ordre théologique. C'est ce qu'a mis en lumière Bruno Boerner avec, en particulier, l'avènement d'une nouvelle iconographie des vertus et des vices au portail central de Notre-Dame de Paris, en lien avec le débat alors en cours dans le milieu des chanoines à l'origine de l'établissement de l'Université²⁰.

2. Imagerie et structuration / articulation de l'édifice culturel

- 8 Un autre type de démarche a été esquissé, en particulier, par Adolf Katzenellenbogen dans son étude des programmes sculptés de la cathédrale de Chartres²¹. Sans renoncer pour autant à la mise en relation avec les écrits théologiques contemporains, il s'est en effet livré à une analyse véritablement « pré-structuraliste » d'une composante essentielle de cet ensemble, le portail marial de la façade ouest : les schémas de composition y valorisent nettement l'importance de l'eucharistie et engagent non moins efficacement à la reconnaissance de la Vierge comme *Sedes Sapientiae*.
- 9 Mais c'est sans doute Jérôme Baschet qui, avec sa lecture du programme pictural de l'église de Bominaco (Abruzzes), a imposé le plus éloquemment l'opportunité d'une approche de cette nature : cela par une investigation portant sur la composition de chaque sujet (et en y incluant les ornements en tant qu'éléments signifiants), mais aussi sur la syntaxe déterminée par les associations de ces sujets, et leur distribution même dans les différentes aires et zones d'articulation de l'édifice, en prenant naturellement en compte la destination spécifique de chacune d'elles²². Cette méthode, visant à dégager les véritables fonctions de l'image et son importance dans la structuration de l'espace ecclésial, est depuis lors, à juste titre, de pleine actualité ; en témoignent, par exemple, les études de cas récemment rassemblées par Cécile Voyer et Éric Sparhubert²³. Parmi les travaux en ce même sens qui ont vu le jour dans l'intervalle, on peut notamment renvoyer à ceux de Marcia Kupfer et de Marcello Angheben (2003), portant respectivement sur les programmes picturaux du XII^e siècle dans le diocèse de Bourges²⁴ et sur les chapiteaux romans de Bourgogne²⁵ ; tous deux y décryptent la réelle cohérence dans la distribution de sujets à première vue en ordre anarchique et la pertinence de leur affichage dans telle ou telle partie de l'édifice.
- 10 D'autres études, également orientées vers l'appropriation de l'imagerie à une composante spécifique de l'église, ont apporté des éclairages décisifs. On peut en particulier évoquer, pour les portails, celle de Peter Klein avec, pour Moissac notamment, la distinction entre les sujets conçus pour l'appréhension immédiate par les pèlerins laïcs et ceux qui étaient propres à susciter la méditation des clercs²⁶. Pour la clôture occultant aux fidèles la vision du chœur et de la célébration qui y trouvait place, on mentionnera les travaux de Jacqueline Jung²⁷ et ceux de Fabienne Joubert

(pour le jubé de Bourges d'abord, puis avec des remarques générales)²⁸ ; la thématique de la Passion s'avère y avoir été privilégiée, dans une formulation narrative très concrète – donc très accessible –, et en reprenant volontiers des péripéties attestées dans les recueils de prédication contemporains. En pénétrant ensuite dans l'aire du chœur, il faut naturellement se focaliser sur l'autel lui-même dont, à partir du Moyen Âge « central », l'imagerie se développe sur le retable. Pierre-Yves Le Pogam a produit un panorama de l'évolution générale de cette formule jusqu'au début du xv^e siècle²⁹. Et pour cette même aire chronologique, on dispose aussi des actes d'un colloque tenu à Groningue, édités par Justin Kroesen et Viktor Schmidt³⁰ ; en particulier, un article de Louis van Tongeren y fait état, à partir d'*ordinaires* relatifs à des églises néerlandaises, des variantes iconographiques d'une de ces églises à l'autre, ainsi que d'un autel à l'autre dans chacune d'elles, et en fonction encore des fêtes à célébrer³¹. À ce propos encore, on peut renvoyer à l'ouvrage dirigé par Christian Heck qui traite du retable d'Issenheim, dans le cadre des réalisations de cet ordre au nord des Alpes à la fin du Moyen Âge³² ; un article de Piotr Skubiszewski, notamment, s'y attarde à ce qui intervient alors en rapport avec les usages liturgiques et dévotionnels, et souligne l'évolution du traitement des figures avec le souci de « constituer une vision unitaire de l'homme au ciel et du ciel descendant sur la terre »³³. Le cas des retables à transformations, qui se multiplient au xv^e siècle, a été spécifiquement abordé dans un ouvrage édité par Hartmut Krohm et Elke Öldermann³⁴, incluant une contribution de Christian Heck sur le retable d'Issenheim, à nouveau, depuis la réalisation initiale de son programme sculpté jusqu'à ses compléments peints³⁵. Si l'on se tourne, à présent, vers l'amont de ce dispositif culturel, Jean-Pierre Caillet a eu lieu d'envisager le passage de l'*antependium* au retable dans la production d'orfèvrerie, longtemps prédominante dans les sanctuaires majeurs³⁶. Il a aussi, en réaction à certaines propositions de Henk van Os à propos des retables italiens³⁷, tenté de préciser les interférences – en termes de visibilité, notamment – entre l'image apposée sur la table eucharistique et le positionnement du célébrant³⁸.

- 11 Toujours quant à l'imagerie de ce dispositif d'importance primordiale, on ne saurait non plus passer sous silence l'ouvrage d'Éric Palazzo sur les autels portatifs³⁹. Là aussi, le rapport à la fonction liturgique se voit largement pris en compte dans l'analyse de l'iconographie ; mais par-delà encore le lien avec la réflexion théologique qui détermine ici la définition d'un espace sacré hors même de l'édifice ecclésial.
- 12 On peut d'ailleurs prolonger cette « extension » hors du cadre de l'église proprement dite en suivant Peter Klein, sous l'égide duquel ont été publiés les actes d'un colloque consacré aux aspects topographiques, fonctionnels et iconographiques des cloîtres⁴⁰. Dans sa contribution personnelle, il met en lumière le caractère souvent « programmatique » de l'imagerie des chapiteaux de la galerie longeant l'église ; cela en rapport avec le passage des processions festives, la proximité de la salle capitulaire et, en certains cas du moins, le déroulement du rite du *mandatum pauperum*.

3. Caractères spécifiques de l'imagerie des derniers siècles du Moyen Âge

- 13 Les orientations religieuses spécifiques de la fin du Moyen Âge ont fait l'objet de non moins significatives publications. Ainsi Henk van Os, dans le livre-catalogue d'une exposition tenue à Amsterdam et Londres, relève de nouveaux accents dans la

narration évangélique, l'exploitation soutenue de la *Légende dorée*, ainsi que l'importance des « portraits sacrés » reprenant le principe des icônes byzantines (point sur lequel nous aurons d'ailleurs lieu de revenir). Il souligne aussi la fortune de sujets particulièrement propres à susciter l'émotion la plus spontanée (comme les plaies du Christ ou le berceau de sa naissance). Enfin, il insiste sur les effets d'une véritable « culture de la prière » avec, en particulier, l'essor des pèlerinages de proximité et la multiplication des supports visuels qu'ils ont pour bonne part déterminée⁴¹. À son tour, Roland Recht s'est notamment attaché aux fonctions qu'assumaient, dans ce contexte, les retables à transformations ainsi que les diverses images sculptées⁴² – ces dernières parfois articulables en certaines circonstances festives, comme cela a par ailleurs été mis en évidence dans les actes d'un colloque coordonné par Francesca Flores D'Arcais pour les groupes italiens d'Annonciation et de Déposition de croix⁴³. En outre, dans son même ouvrage de 1999, Recht s'est lui aussi appesanti sur l'impératif de visibilité, dans un processus de stimulation de la foi qui jouait alors à plein : d'où en particulier la prolifération des reliquaires-monstrances et de l'ostensoir – objet auquel Frédéric Tixier vient justement de consacrer une étude mettant en valeur une iconographie étroitement liée à la fonction eucharistique⁴⁴. Pour sa part, Hans Belting avait focalisé l'attention sur le sujet du « Christ de pitié », d'origine byzantine, et dont la diffusion en Occident s'avère remarquable à partir du XIV^e siècle⁴⁵. D'un point de vue plus général enfin, on doit encore faire état des remarques de Jean Wirth quant au rôle des universités dans l'établissement d'une nouvelle logique au terme de laquelle le sacré ne se trouve plus marqué, comme auparavant, par l'invisible, mais par le surnaturel : ce qui détermine donc l'existence d'un visible sacré, directement appréhendé par les sens⁴⁶.

- 14 Il importe également, d'autre part, de revenir sur les propositions d'Erwin Panofsky (1953, et déjà 1934) quant au « symbolisme déguisé » (c'est-à-dire déguisé sous les apparences les plus mimétiques de la réalité quotidienne) de ce qui se donne à voir dans la production picturale septentrionale du XV^e siècle⁴⁷ : tous les éléments figurés devraient ainsi être perçus comme *spiritualia sub metaphoris corporalium*, suivant la conception de Thomas d'Aquin. Craig Harbison s'est attaché à démontrer cette théorie, en rectifiant – à bon droit pour l'essentiel – l'analyse de la « Vierge dans l'église » de Berlin sur laquelle Panofsky avait largement fondé son interprétation ; il a aussi renvoyé à quelques témoignages contemporains engageant à une lecture beaucoup plus prosaïque de la plupart de ces œuvres⁴⁸. Toutefois, Lorne Campbell⁴⁹ et Albert Châtelet⁵⁰ ont prôné l'adoption d'une position moins univoque et sensiblement plus nuancée ; cela en faisant valoir que certaines réalisations, comme par exemple le fameux retable de l'« Agneau mystique » de Gand, procédaient manifestement d'une pensée théologique élaborée jouant de la formulation symbolique.
- 15 Ce dernier aspect implique évidemment l'ascendant d'une personnalité assez informée en la matière. C'est donc le rôle primordial du commanditaire qui doit être reconnu, et auquel Fabienne Joubert a consacré deux ouvrages collectifs⁵¹. Pour ce qui nous occupe particulièrement ici, c'est l'importance des commandes passées par des membres du haut clergé qui s'y trouve marquée. Cela avait d'ailleurs déjà été mis en lumière par Daniel Russo à travers l'analyse des représentations de saint Jérôme dans l'Italie du XIII^e au XV^e siècle ; il y insistait en effet sur ce que révélait l'évolution de cette iconographie quant aux maîtres d'ouvrage (cardinaux surtout, avant que ne s'y ajoutent juristes et

bourgeois cultivés), avec la possibilité de cerner de véritables « portraits mentaux » de ceux-ci dans les images du saint⁵².

- 16 Toutefois, cette prévalence du rôle du commanditaire s'est parfois vue contestée, en certaines occurrences tout au moins. C'est ce à quoi s'est attaché François Boespflug avec l'examen, en particulier, de plusieurs peintures du milieu septentrional ; ainsi certaines de celles de Robert Campin où, dans le groupe de la Trinité, l'expression de douleur du Père s'avérait n'avoir guère d'équivalent dans les textes : il s'agirait donc d'une initiative de l'artiste, revenant à la manifestation d'une authentique « théologie figurative » indépendante de la « théologie discursive des décrets conciliaires et des traités savants »⁵³. Dans un autre registre, cette relative autonomie de l'artiste a également été postulée par Jean Wirth à propos de la mutation majeure qu'ont constituée les représentations en perspective linéaire dans la peinture à partir des environs de 1300 : il a ainsi relevé, à cet égard, que l'application des traités d'optique de l'époque ne permettaient pas d'atteindre les résultats auxquels parvint, notamment, Giotto⁵⁴.

4. Imagerie et affirmation d'identité / de pouvoir

- 17 La mise en évidence d'une affirmation d'identité, d'affiliation, ou de pouvoir à l'occasion, a retenu l'attention de plusieurs chercheurs. Et c'est bien là, en effet, un message tout aussi important que visaient à délivrer nombre de programmes ecclésiastiques. Ainsi, Herbert Kessler a montré que, par la reprise de la thématique de la nef de la Basilique Vaticane, les responsables de plusieurs sanctuaires d'Italie entendaient affirmer leur attachement à l'institution pontificale ; cela, en particulier, dans le sillage de la Réforme grégorienne⁵⁵. Mais c'est au premier chef Hélène Toubert qui a voulu circonscrire l'essence de ces programmes « grégoriens » avec, à Rome même, la reconnaissance d'un réancrage paléochrétien illustré notamment par la mosaïque absidale de Saint-Clément ; mais elle en a aussi distingué l'esprit dans des peintures en-deçà des Alpes, comme celles de la salle capitulaire de la Trinité de Vendôme, où se porterait l'accent sur l'eucharistie et la primauté de Pierre⁵⁶. Pour leur part, Arturo Carlo Quintavalle⁵⁷ et Christine Verzár Bornstein⁵⁸ ont postulé ce même ascendant « grégorien » en invoquant divers ensembles semblant sous-tendus par une propagande anti-hérétique ou exaltant (à travers la référence à leurs illustres devanciers) des évêques locaux soucieux de s'affranchir de la tutelle impériale des Staufén. Cependant, l'éventualité de surinterprétations en ce sens n'a pas manqué d'être envisagée à diverses reprises. On renverra notamment, en tout dernier lieu, aux actes d'un colloque de Lausanne organisé par Barbara Franzé, et présentant les points de vue radicalement opposés d'Arturo Carlo Quintavalle et de Xavier Barral i Altet⁵⁹.
- 18 Il n'en apparaît pas moins que, dans certains cadres régionaux, des programmes s'avèrent manifestement avoir été conçus à des fins d'affirmation d'autorité : c'est par exemple ce qui ressort de l'analyse, par Cécile Voyer, des peintures de la nef de l'église Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon ; les options en termes d'imagerie hagiographique, tout particulièrement, ont visé à préciser la position de cet établissement au regard des réseaux monastiques et de l'épiscopat limougeaud⁶⁰. Les milieux cathédraux n'ont pas non plus manqué de « jouer » d'un programme iconographique, pour marquer alors un statut d'église-mère du diocèse : Claudine Lautier a interprété en ce sens l'imagerie des vitraux de Notre-Dame de Chartres où,

parallèlement au souci de valoriser les reliques détenues par le sanctuaire à l'intention des pèlerins, la coïncidence des représentations des divers saints avec les emplacements d'autels incorporant leurs reliques respectives semble bien avoir tendu à ériger le rassemblement de ces dernières comme fondement majeur des prérogatives de l'évêché⁶¹.

- 19 L'affirmation de l'autorité épiscopale par l'iconographie a d'ailleurs connu une progression qui embrasse la totalité de l'époque médiévale. Jean-Pierre Caillet s'est efforcé d'en préciser les modes par une série d'articles traitant successivement du passage de l'inscription à l'image dans l'affichage de la prééminence de l'évêque, de son immixtion au voisinage des saints et des puissances célestes suprêmes dans le décor de l'abside, et enfin du marquage de l'édifice par l'implantation de son tombeau à effigie gisante (vite doublée de celle en pied) à un emplacement privilégié⁶² ; cette dernière contribution s'insère d'ailleurs dans les actes d'un colloque lausannois coordonné par Nicolas Bock, Ivan Foletti et Michele Tomasi, qui réunit un nombre appréciable d'études de cas⁶³.
- 20 Un processus similaire, quant à l'usage des tombeaux à partir des XII^e-XIII^e siècles, a également pu être reconnu au bénéfice des grands laïcs : on peut renvoyer, à cet égard, aux travaux d'Alain Erlande-Brandenburg pour les souverains français⁶⁴, puis à ceux d'Anne McGee Morganstern en élargissant le champ aux milieux princiers néerlandais et anglais⁶⁵, et de Xavier Dectot dans le cadre plus resserré – mais non moins significatif – du comté de Champagne⁶⁶. Mais l'autorité d'un grand laïc peut encore se manifester par d'autres biais que l'implantation de sa sépulture. Staale Sinding Larsen a proposé une lecture de cet ordre du programme de Saint-Marc de Venise : il a en effet relié la progression sémantique induite par les théophanies des coupes axiales, ainsi que des aspects importants de la thématique des deux « bras », à une liturgie d'esprit bien spécifique, exaltant le pouvoir et la mission du doge⁶⁷ ; la lecture en question se démarque donc nettement de celle d'Otto Demus, qui interprétait cet ensemble dans une optique beaucoup plus byzantinisante⁶⁸. Mais le phénomène d'imbrication entre les deux chrétientés ainsi effleuré doit maintenant être envisagé, dans une plus ample perspective et de façon bien spécifique, dans l'ultime volet du présent panorama.

5. Ascendant des modèles et usages du monde byzantin

- 21 En entamant l'examen de ce point, il importe d'abord de rappeler qu'Ernst Kitzinger⁶⁹ puis Otto Demus⁷⁰ ont produit les premières contributions majeures à la juste reconnaissance de ces échanges artistiques entre Byzance et l'Occident, et en y soulignant déjà le poids de la dette du second de ces milieux à l'égard du premier ; une dette sur laquelle, à l'échelle d'un article de synthèse, André Grabar a souhaité lui aussi s'appesantir⁷¹.
- 22 Mais c'est principalement, quant à ce qui ici nous occupe, à un ouvrage majeur de Hans Belting, *Bild und Kult* qu'il convient de s'arrêter⁷². L'auteur y porte un fort accent sur l'ascendant de l'icône byzantine dans le développement de l'image culturelle occidentale ; cela dès le Haut Moyen Âge, en milieu romain ; et à partir du XIII^e siècle surtout dans une aire beaucoup plus large. Il ne passe alors pas sous silence des différences de traditions et d'usage absolument essentielles, comme la fréquente

association à des reliques, le « détournement » en tableau d'autel, ainsi que la prédilection pour les images tridimensionnelles, plus proprement « corporelles ». Mais il insiste aussi sur l'adoption d'images de dévotion – du Christ, de Marie, puis de saints – appelées à jouer le rôle de véritables icônes.

- 23 L'approche de l'imbrication entre imageries byzantine et occidentale a aussi gagné, naturellement, avec l'apport de travaux portant sur des réalisations en aires de contacts privilégiés : ainsi pour l'Italie, outre l'étude déjà mentionnée d'Otto Demus pour Saint-Marc de Venise⁷³, celles de Mariana Falla Castelfranchi pour les programmes picturaux des Pouilles⁷⁴, de Sulamith Brodbeck pour les mosaïques siciliennes de Monreale⁷⁵, ou de Simone Piazza pour les ensembles rupestres de Campanie septentrionale et du Latium⁷⁶ ; et, pour l'Orient à la période des Croisades, ce sont principalement les travaux de Kurt Weitzmann sur les icônes⁷⁷ et la grande synthèse de Jaroslav Folda⁷⁸ qui offrent de fermes points d'appui.
- 24 Enfin, les actes du colloque organisé à Athènes par Fabienne Joubert et Jean-Pierre Caillet ont refocalisé l'attention sur le XIII^e siècle⁷⁹. On y est revenu, en particulier, sur l'importance de ces zones d'échanges en Italie mais aussi en Orient lors des dominations latines ; l'importation d'icônes a, pour ainsi dire, été « mise en balance » avec les déplacements de peintres et les accommodements assez fréquents entre communautés religieuses latine et grecque. L'action des franciscains pour l'acculturation de schémas figuratifs byzantins (action d'ailleurs précédemment envisagée de manière approfondie par Anne Derbes⁸⁰) a naturellement aussi été prise en compte. Et, puisque l'iconographie ne saurait – tout particulièrement en cette phase de décisive mutation – être envisagée sans considération pour le traitement formel, il y a eu lieu d'insister sur le fait qu'il ne fallait pas attendre la fin du XIII^e siècle (et de prétendues « innovations » italiennes) pour assister à la généralisation, et en milieu byzantin même, de constructions authentiquement tridimensionnelles – avec tout ce que cela impliquait, alors, en termes de relation entre le spectateur et le sujet représenté.

* * *

- 25 En clôturant ce survol, il ne faut évidemment pas manquer de souligner son caractère très incomplet : l'exhaustivité était impossible dans un cadre aussi resserré. Et même si l'on visait au déploiement d'un aperçu équilibré eu égard aux directions et acquis de la recherche, la sélection ainsi opérée ne peut se départir d'une certaine subjectivité ; ajoutons encore que la trop rapide présentation des études ci-dessus mentionnées ne pouvait, hélas, s'opérer que de manière effroyablement réductrice !
- 26 Il apparaîtra peut-être, du moins, que ce siècle d'investigations a permis de mettre en lumière bon nombre des aspects fondamentaux de l'imagerie de l'édifice culturel, et de préciser les grandes étapes – ainsi que les modalités – de son évolution.
- 27 Pour autant, l'effort doit évidemment se poursuivre, sans que l'intensité faiblisse. Quelques axes peuvent être esquissés ici. On peut d'abord souhaiter la multiplication d'études de cas réellement approfondies, susceptibles de déterminer l'introduction de nuances non négligeables dans ce que l'on a jusqu'ici présenté comme des grands mouvements suffisamment cernés et caractérisés. Il se recommande sans doute aussi d'amplifier le décroisement des approches et des aires d'enquête. Décroisement disciplinaire bien sûr, dans la mesure où l'histoire de l'art médiéval ne peut s'entendre

qu'en incorporant les démarches – et les résultats – de divers autres champs de la réflexion : histoire générale dans ses subdivisions les plus « classiques » bien sûr, mais aussi anthropologie historique, sémiologie... On mesure d'ailleurs le chemin parcouru en parcourant la récente trilogie de Jean Wirth⁸¹, dans laquelle l'auteur ne se satisfait plus de la seule convocation des grands textes théologiques et de la reconnaissance d'un objectif didactique pour rendre raison de l'élaboration d'une imagerie. Décloisonnement des aires chronologiques en deuxième lieu ; car ce que l'on a souvent tendu à considérer comme la spécificité des réalisations d'une période pourrait bien être partiellement remis en cause par un regard plus attentif à d'éventuelles prémices : ainsi, sans doute, plus de phénomènes dont il n'est d'ordinaire admis d'envisager l'émergence qu'au Moyen Âge « central » (le développement d'une imagerie au-dessus de la table d'autel, par exemple) semblent bien avoir été en gestation dès auparavant. Décloisonnement des aires culturelles enfin : sans qu'il soit besoin de s'y étendre ici davantage, soulignons que le dernier volet de la présente étude avait justement pour objet d'insister sur la réalité du potentiel que mettent en valeur les avancées d'ores et déjà opérées en cette voie.

NOTES

1. É. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1898.
2. E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford 1939.
3. A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of its Origins*, Princeton 1968 (et version française *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979).
4. T. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993 (et édition revue, Princeton 1999).
5. J.-M. Spieser, *Images du Christ. Des catacombes aux lendemains de l'iconoclasme*, Genève 2015.
6. A.-O. Poilpré, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (V^e-IX^e siècle)*, Paris 2005.
7. P. Skubiszewski, *Majestas Domini et liturgie*, dans *Cinquante années d'études médiévales. Actes du colloque organisé à l'occasion du cinquantenaire du CÉSCM, Poitiers, 2003*, éd. C. Arrignon, M.-H. Dediès, C. Galderisi et É. Palazzo, Turnhout 2006, p. 309-408.
8. P. Skubiszewski, *Du décor peint des absides romanes aux clés de voûte sculptées des églises gothiques : l'exemple de la cathédrale de Noyon*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 46/47, 1993/94, p. 689-698.
9. Voir principalement Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris 1996.
10. Y. Christe, *La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, Paris 1973 ; Id., *Jugements derniers*, La Pierre-qui-Vire 1999, et en particulier p. 351 pour la citation qui suit ci-après.
11. J. Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'Enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e s.)*, Rome 1993.
12. M. Angheben, *D'un Jugement à l'autre. La représentation du Jugement immédiat dans les Jugements derniers français : 1100-1250*, Turnhout 2013.

13. Y. Christe, compte rendu de M. Angheben, D'un jugement à l'autre, *Bulletin monumental* 173/2, 2014, p. 272-275.
14. P. Verdier, *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal / Paris 1980.
15. M.-L. Thérél, *Le triomphe de la Vierge-Église. À l'origine du portail occidental de Notre-Dame de Senlis : Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris 1984.
16. W. Tronzo, Apse Decoration, the Liturgy and the Perception of Art in Medieval Rome. S. Maria in Trastevere and S. Maria Maggiore, dans *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, éd. W. Tronzo, Bologne 1989, p. 167-193.
17. D. Russo, Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique, dans *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, éd. D. Iogna-Prat, É. Palazzo et D. Russo, Paris 1996, p. 175-291.
18. C. Manhes-Deremble, avec la collaboration de J.-P. Deremble, *Les vitraux narratifs de la cathédrale de Chartres. Étude iconographique*, Paris 1993.
19. S. Romano, *La basilica di S. Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Rome 2001, en particulier p. 15-48 et 179-206.
20. B. Boerner, Réflexions sur les rapports entre la scolastique naissante et les programmes sculptés du XIII^e siècle, dans *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique (Actes du Colloque de la Fondation Hardt, Genève, 13-16 février 1994)*, éd. Y. Christe, Poitiers 1996, p. 55-69, puis surtout Id., *Par caritas par meritum. Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich - am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris*, Fribourg 1998.
21. A. Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral: Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore 1959.
22. J. Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco, Abruzzes, 1263. Thèmes, parcours, fonctions*, Paris / Rome 1991 (Images à l'appui 5).
23. *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, éd. C. Voyer et É. Sparhubert, Turnhout 2012 (Culture & société médiévales 22).
24. M. Kupfer, *Romanesque Wall Painting in Central France. The Politics of Narrative*, New Haven / Londres 1993.
25. M. Angheben, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout 2003.
26. P. K. Klein, Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XII^e siècle : Moissac - Beaulieu - Saint-Denis, *CCM* 23, 1990, p. 318-349 et pl. I-XVI.
27. J. E. Jung, Beyond the Barrier: the Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches, *The Art Bulletin* 82/4, 2000, p. 622-657 ; Id., Seeing through Screens: the Gothic Choir Enclosure as Frame, dans *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, éd. S. E. Gerstel, Washington DC 2006, p. 184-213.
28. F. Joubert, *Le jubé de Bourges*, Paris 1994 ; Id., *La sculpture gothique en France. XII^e-XIII^e siècles*, Paris 2008, ici p. 116-119.
29. *Les premiers retables (XII^e-début du XV^e s.). Une mise en scène du sacré*, éd. P.-Y. Le Pogam, Paris 2009.
30. *The Altar and its Environment. 1150-1400*, éd. J. E. Kroesen et V. M. Schmidt, Turnhout 2009.
31. L. Van Tongeren, Use and Function of Altars in Liturgical Practice According to the Libri Ordinarii in the Low Countries, dans *The Altar and its Environment*, éd. Kroesen et Schmidt (cité n. 30), p. 261-274.
32. *Le retable d'Issenheim et la sculpture au Nord des Alpes à la fin du Moyen Âge*, éd. C. Heck, Colmar 1989.
33. P. Skubiszewski, Le retable gothique sculpté : entre le dogme et l'univers humain, dans *Le retable d'Issenheim*, éd. Heck (cité n. 32), p. 13-47, p. 35 pour la présente citation.
34. *Flügelaltäre des späten Mittelalters*, éd. H. Krohm et E. Öllermann, Berlin 1992.

35. C. Heck, De Nicolas de Haguenau à Grünewald : origine et structure du retable d'Issenheim, dans *Flügelaltäre* (cité n. 34), p. 223-237.
36. J.-P. Caillet, De l'*antependium* au retable : la contribution des orfèvres et émailleurs d'Occident, *CCM* 49, 2006, p. 3-20.
37. H. Van Os, avec la collaboration de K. Van Der Ploeg, *Sieneese Altarpieces. 1215-1460. Form, content, function*, I, Groningen 1988 (et II, Groningen 1990).
38. J.-P. Caillet, L'image culturelle sur l'autel et le positionnement du célébrant, *HAM* 11, 2005, p. 139-146.
39. É. 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.
40. *Der mittelalterlicher Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, éd. P. K. Klein, Regensburg 2004.
41. H. Van Os et al., *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe. 1300-1500*, Amsterdam / Londres 1994.
42. R. Recht, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XII^e-XV^e siècles*, Paris 1999, ici p. 251-335.
43. *Il teatro delle statue. Gruppi lignei di Deposizione e Annunciazione tra XII e XIII secolo*, éd. F. Flores d'Arcais, Milan 2005.
44. F. Tixier, *La monstrance eucharistique. Genèse, typologie et fonctions d'un objet d'orfèvrerie (XIII^e-XVI^e siècle)*, Rennes 2014.
45. H. Belting, *Das Bild und sein Publikum. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.
46. J. Wirth, *L'image médiévale. Naissance et développements (V^e-XV^e s.)*, Paris 1989, ici p. 263-299.
47. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge MA 1953 ; et voir déjà Id., Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, *The Burlington Magazine* 64 / 372, Mar. 1934, p. 117-127.
48. C. Harbison, *Jan van Eyck. The Play of Realism*, Londres 1991.
49. L. Campbell, compte rendu de C. Harbison, *Jan van Eyck, Apollo* 135, 1992, p. 199-200.
50. A. Châtelet, compte rendu de C. Harbison, *Jan van Eyck, Bulletin monumental* 150/4, 1992, p. 433-434.
51. *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIII^e-XVI^e s.)*, éd. F. Joubert, Paris 2001 ; *L'artiste et le clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (XIV^e-XVI^e s.)*, éd. F. Joubert, Paris 2006.
52. D. Russo, *Saint Jérôme en Italie. Études d'iconographie et de spiritualité, XIII^e-XV^e siècle*, Rome / Paris 1987.
53. F. Boespflug, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'œuvre de la peinture*, Strasbourg 2000 ; Id., *Dieu dans l'art à la fin du Moyen Âge*, Genève 2012, p. 92 pour la présente citation ; et voir de manière plus générale, quant aux conceptions de ce même auteur, Id., *Dieu dans l'art à la fin du Moyen Âge*, Genève 2012.
54. J. Wirth, *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris 2011, ici p. 19-46.
55. H. Kessler, *Old St. Peter and Church Decoration in Medieval Italy*, Spolète 2002 (Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo. Collectanea 17).
56. H. Toubert, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris 1990.
57. A. C. Quintavalle, L'immagine e l'eresia, dans *Romanico padano, Romanico europeo*, Parme 1982, p. I-XXII ; Id., L'officina della Riforma : Wiligelmo et Lanfranco, dans *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, éd. M. Armandi, Modène 1984, p. 756-834 ; Id., Le origini di Nicholas et l'immagine della Riforma fra xi e xii secolo nella Lombardia, dans *Medioevo: immagini e racconto. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 23-30 settembre 2000*, éd. A. C. Quintavalle, Milan 2003, p. 213-236 ; Id., Le immagini contro le eresie: il tempo delle figure nel Medioevo d'Occidente, dans *Medioevo: immagine e ideologie, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 23-27 settembre 2002*, éd. A. C. Quintavalle, Milan 2005 ; Id., La naracion contra la herejia. La escultura en Occidente

desde 1120-1130 hasta el final del siglo, dans *El Romanico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa, 1120-1180*, éd. M. Castiñeiras et J. Camps, Barcelone 2008, p. 57-67.

58. C. Verzár-Bornstein, *Portals and Politics in the Early Italian City-State: the Sculpture of Nicholas in Context*, Parme 1988.

59. *Art et réforme grégorienne en France et dans la Péninsule Ibérique*, éd. B. Franzé, Paris 2015, ici p. 15-40 et 41-56 pour, respectivement, l'exposé des positions d'A. C. Quintavalle et de X. Barral I Altet.

60. C. Voyer, *Faire le Ciel sur la Terre : les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon (XII^e siècle)*, Turnhout 2007.

61. C. Lautier, Les vitraux de la cathédrale de Chartres. Reliques et images, *Bulletin monumental* 161, 2003, p. 3-95.

62. J.-P. Caillet, L'évêque et le saint en Italie : le témoignage de l'iconographie haut-médiévale et romane, *CSMC* 29, 1998, p. 29-44 ; Id., L'affirmation de l'autorité de l'évêque dans les sanctuaires paléochrétiens du Haut Adriatique : de l'inscription à l'image, *DChAE* 2003, p. 21-30 ; Id., L'image du dédicant dans l'édifice culturel (iv^e-vii^e s.) : aux origines de la visualisation d'un pouvoir de concession divine, *Antiquité tardive* 19, 2011, p. 149-169 ; Id., Lieux et mises en scène de la sépulture épiscopale dans le royaume de France (xiii^e-xv^e s.), dans *L'évêque, l'image et la mort. Identité et mémoire au Moyen Âge*, Rome 2014, éd. N. Bock, I. Foletti et M. Tomasi, Rome 2014 (Études lausannoises d'histoire de l'art 16), p. 103-121.

63. *L'évêque, l'image et la mort*, éd. Bock, Foletti et Tomasi (cité n. 62).

64. A. Erlande-Brandenburg, *Le roi est mort. Étude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Genève 1975.

65. A. Mcgee Morganstern, *Gothic Tombs of Kinship in France, the Low Countries and England*, University Park (Penn.) 2000.

66. X. Dectot, Les tombeaux des comtes de Champagne (1151-1284) : un manifeste politique, *Bulletin monumental* 162, 2004, p. 3-62.

67. S. Sinding-Larsen, *Iconography and Ritual. A Study of Analytical Perspectives*, Oslo 1984 ; Id., Chiesa di stato e iconografia musiva, dans *La basilica di San Marco. Arte e simbologia*, éd. B. Bertoli, Venise 1993, p. 25-45.

68. O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago / Londres 1984.

69. E. Kitzinger, The Byzantine Contribution to the Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries, *DOP* 20, 1966, p. 26-67 et 265-266.

70. O. Demus, *Byzantine Art and the West*, Londres 1970.

71. A. Grabar, L'asymétrie des relations de Byzance et de l'Occident dans le domaine des arts au Moyen Âge, dans *Byzanz und der Westen, Studien zur Kunst der europäischen Mittelalters*, éd. I. Hutter, Vienne 1984 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte 432), p. 9-24.

72. H. Belting, *Bild und Kunst. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1991².

73. Voir *supra* n. 68.

74. M. Falla Castelfranchi, *Pittura monumentale bizantina in Puglia*, Milan 1991.

75. S. Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XII^e siècle*, Rome 2010 (CEFR 432).

76. S. Piazza, *Pittura rupestre medievale: Lazio e Campania settentrionale (secoli vi-xiii)*, Rome 2013 (CEFR 370).

77. Voir surtout K. Weitzman, Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai, *The Art Bulletin* 45/3, 1963, p. 179-203 ; Id., Icon Painting in the Crusader Kingdom, *DOP* 20, 1966, p. 49-83 ; Id., Crusader Icons and Maniera Greca, dans *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, éd. I. Hutter, Vienne 1984, p. 9-24.

78. J. Folda, *Crusader Art in the Holy Land, from the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge MA / New York 2005.

79. *Orient et Occident méditerranéens au XIII^e siècle. Les programmes picturaux*, éd. J.-P. Caillet et F. Joubert, Paris 2012.

80. A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, New York / Cambridge MA 1996.

81. J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris 1999 ; Id., *L'image à l'époque gothique*, Paris 2008 ; Id., *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris 2011.

AUTEUR

JEAN-PIERRE CAILLET

Université Paris Nanterre – UMR 7041 / THEMAM