

Ștefana POP-CURȘEU

LES DISSENSIONS SUR LA QUESTION DES IMAGES SACRÉES MÉDIÉVALES ET LEUR RÔLE DANS LA NAISSANCE DU THÉÂTRE RELIGIEUX OCCIDENTAL

Abstract: When the specialised literature speaks of the birth of religious medieval theatre, it is often towards the written documents, fragments of dramatic texts, scenarios or scenic indications that it turns itself and seldom towards their contemporary pictorial images. The present study proposes to take a look not at the very images, but at the attitude adopted by the Church in front of the problem of their sacred character, from the point of view of the social and cultural praxis they implied. We are convinced that it is here, in the way of perceiving the relation between images and the cult of relics, between icons and miracles, in the way that the ecclesial and the political power knew how to govern the social connection of man to image in the church as well as outside, and most of all in the attitude in front of the presence of a divine nature conveyed by the image-icon, that the conditions and the premises of the birth of medieval religious theatre take form, conditions which are practically inexistent in the case of the oriental Christianity.

Keywords: sacred image, relics, miracle, image maker, Byzantine Church, Carolingian Church, medieval theatre.

Quant la critique de spécialité parle de la naissance du théâtre religieux médiéval, c'est souvent vers les documents écrits, restes de textes dramatiques, scénarios ou didascalies qu'elle se tourne et moins vers les images picturales qui leur étaient contemporaines. La présente étude se propose de jeter un regard biaisé non pas sur les images en soi, mais sur l'attitude adoptée par les gens de l'Église devant le problème de la sacralité des images religieuses d'un point de vue de la pratique sociale et culturelle qu'elles impliquaient. Nous avons la conviction que c'est là, dans la circonscription des rapports entre les images et le culte des reliques, entre l'icône et le miracle en tant qu'événement, dans la manière dont les pouvoirs politique et ecclésial ont su régir le rapport social de l'homme à l'image, dans et en dehors de l'église, et surtout dans l'attitude vis-à-vis de la présence d'une nature divine véhiculée par l'image-icône, que se créent les conditions et prennent forme les prémisses de la naissance du théâtre religieux médiéval

occidental, conditions pratiquement inexistantes dans la chrétienté d'Orient.

1. Images, reliques et sacralité

Une question importante qui unit tout en partageant l'Occident et l'Orient chrétiens au Moyen Âge est liée au statut des images en comparaison avec la sacralité des reliques. Car, si pour les reliques, restes visibles et tangibles du corps des saints, ou d'objets entrés en contact avec ce corps, la vénération est communément partagée, leur mise en relation avec l'image (l'icône) – en tant que marque visible et tangible de la présence terrestre du saint – devient problématique au moment de la séparation des deux Églises chrétiennes. Essayons d'en éclaircir les rapports.

D'un point de vue historique, il n'est pas inutile de préciser que l'antécédence du culte des reliques sur le culte des images au sein de la chrétienté ne tient plus debout après les recherches d'André Grabar qui reconnaît que, bien que les preuves d'un culte dédié aux images chrétiennes commencent à se multiplier seulement à partir du VI^e siècle – et cela surtout grâce au fondement dogmatique donné à l'icône du Christ par les Saints Pères –, ce culte «proviendrait d'une ancienne coutume de vénération de certains portraits, dont l'usage aurait continué, sans interruption réelle avec les premiers chrétiens, plus ou moins réservés ou enthousiasmés, selon le cas»¹. En reconnaissant l'au-

torité de Ernst Kitzinger² dans le domaine, il exemplifie ses propos avec les témoignages d'Augustin, de Jean Chrysostome et d'Eusèbe de Césarée³, tout en remarquant qu'à la même époque où l'art figuratif commençait sa grande floraison, Théodose II (408-450) interdisait le culte païen des ancêtres. Ce qui ne fut pas fatal à l'art du portrait funéraire car «une branche en fut sauvée par l'Église, celle du portrait des défunts reconnus saints et, de ce fait, objets légitimes d'un culte autonome»⁴. Le culte gréco-romain des morts et du portrait réalisé de leur vivant s'est donc perpétué dans le monde chrétien pour les saints reconnus par l'autorité ecclésiastique et nous retrouvons cette double vénération tout au long du premier millénaire, avec quelques importantes remises en cause par les iconoclastes byzantins aussi bien que par les théologiens de Charlemagne, puis, plus tard, par la Réforme. En quoi cette contestation consistait-elle?

En premier lieu se posait la question de la nature des objets vénérés – ce qui

1 A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, Champs, 1994 (1^{ère} éd., 1979), p. 153.

2 Cf. *Il culto delle immagini: l'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'iconoclastia*, trad. Roberto Garroni, Scandici, la Nuova Italia, 1992; et *Studies in Late Antique Byzantine and Medieval Western Art*, London, The Pindar Press, 2002.

3 Augustin, *De moribus ecclesiae catholicae* I, chap. XXXIV, 75, Migne, PL, 32, c. 1342; Jean Chrysostome, *Homilia encomiastica in S. Patrem nostrum Meletium, archiepiscopum magnae Antiochiae, et de studio eorum qui convenerant*, Migne, PG, 50, c. 516; Eusèbe, *Lettre à Constantina (Ad Constantiam Augustam)*, Migne, PG, 20, c. 1545.

4 A. Grabar, *op. cit.*, p. 154.

impliquait la relation Créateur-créature –, puis celle de l'appartenance au prototype et de la relation à Dieu. Car les images, quoique partageant la nature matérielle des reliques, sont des objets faits de la main de l'homme et par conséquent, dans une optique platonicienne puis augustinienne, des créations inférieures à la création divine qu'est l'homme même. Dans un deuxième lieu, les images rendent l'apparence visuelle qu'avaient les saints de leur vivant mais n'appartiennent pas corporellement à ceux-ci comme les reliques, si ce n'est par la relation de *similitude formelle*⁵. Ainsi, rationnellement, l'icône ne participe-t-elle pas directement aux miracles accomplis par le saint qu'elle figure, alors que ses reliques portent l'empreinte de ses actes réels. Tous ces éléments ont permis aux théologiens iconoclastes ou à tendance iconoclaste d'admettre plus ou moins la sacralité des reliques mais non celle des icônes des saints, même là où des miracles auraient eu lieu autour de l'icône en question.

Un autre aspect souligné par les adversaires de la vénération des icônes est l'association des reliques à la résurrection christique, ce qui légitimerait leur adoration, par opposition aux images, comme le montre un passage des fameux *Libri Carolini* rédigés par Théodulphe d'Orléans au début du IXe siècle:

5 Voir Ștefana Pop-Curșeu, *La théâtralité de la peinture murale post-byzantine, XVe-XVIIe siècles*, Thèse de doctorat, Paris III - Sorbonne Nouvelle, déc. 2008, chapitre L'Église et l'image à Byzance, p. 235.

[...] les corps des saints ou les reliques des corps, même si maintenant elles se brisent jusqu'au résidu de poussière, seront ressuscitées et elles règneront avec le Christ à la fin du monde dans la gloire perpétuelle; alors que les images, que par leurs vaines paroles, ils [les Grecs] essayent de rendre égales à elles [aux reliques], ne sont pas en état d'être mises sur le même plan, parce qu'elles ne sont pas ce que sont les corps des saints, ni elles ne sont dans leurs corps, ni elles ne proviennent de l'entourage de leur corps, mais elles ont été faites selon la capacité d'ingéniosité ou les instruments d'un artiste quelconque.⁶

Or, ce n'est jamais un «artiste quelconque» qui s'occupe de la peinture des icônes, mais un initié, un homme qui a cherché l'image de Dieu en soi avant de rendre visible l'image d'un saint ou du Christ. De plus, pour les Byzantins, les reliques sont la marque corporelle du saint, au même degré que les icônes qui dessinent le contour et la lumière de ces corps toujours vivants dans leur sainteté, dans leur image divine. Les Grecs, comme les appelaient les Carolingiens, arrivaient à dépasser les différences nettes qui séparaient les vestiges des

6 *Opus Caroli Regis Contra Synodum (Libri Carolini)*, II, 24, éd. Ann Freeman et Paul Meyvaert, Hannover, Hahnsche Buchhandlung, 1998, p. 449, trad. de Kristina Mitalaite, in *La philosophie et la théologie de l'image artificielle dans les Libri Carolini*, Thèse de doctorat sous la direction de Gilbert Dahan, Paris, École Pratique de Hautes Études, sept. 2004, p. 86.

corps sanctifiés et les images justement par le statut spécial accordé à l'icône, qui n'est pas l'image de n'importe quel corps, mais seulement d'un être sanctifié. Icônes et reliques sont des *images matérielles* porteuses d'énergie divine en vertu de leur lien imaginal avec le divin avec lequel le saint avait communiqué. Et si les os-reliques ressuscitent, ce sera avec l'image et dans l'image gardée précieusement par l'icône. C'est d'ailleurs ce qu'impliquera, un peu plus tard, la pensée de Thomas d'Aquin, quand il parlera de «l'égalité proportionnelle» qui existe entre l'image et son prototype, à la différence du vestige qui ne garde que confusément la trace de son corps d'origine:

*Vestigium in hoc differt ab imagine, quod vestigium est alicujus confusa similitudo et imperfecta; imago autem repraesentat rem magis determinate secundum omnes suas partes et dispositiones partium, ex quibus etiam aliquid de interioribus rei percipi potest.*⁷

Bien que la question des reliques en tant que vestiges ne se posât pas pour Thomas d'Aquin ou pour Albert le Grand, le parallèle nous semble éclairant, puisque

7 Thomas d'Aquin, *In I Sentent.*, dist. 3, q. 3, a. 1.: «Le vestige se différencie de l'image par le fait que le vestige (la trace) est la ressemblance confuse et imparfaite de quelque chose, alors que l'image rend la chose d'une manière déterminée, conformément à la mesure de toutes ses parties constitutives, et elle rend aussi les détails de ces parties à travers lesquels on peut ainsi percevoir quelque chose de ce qui est à l'intérieur de la dite chose.», notre traduction.

les orthodoxes associaient et associent toujours les reliques vénérées à l'icône correspondante, juxtaposée à la châsse (au reliquaire). La nature du corps sanctifié s'unissait ainsi à l'image qui recomposait symboliquement la chair et l'esprit, dans la vénération. Il en était de même pour la pratique médiévale occidentale à la charnière du premier et du deuxième millénaire, comme l'explique Jean-Claude Schmitt:

On comprend dès lors pourquoi tant d'images du Christ, de la Vierge, des saints furent pourvues de reliques, scellées dans la tête ou dans le ventre de certaines images: s'il importait de renforcer leur pouvoir miraculeux, en les faisant bénéficier des vertus prêtées de longue date aux reliques et à leur culte, peut-être s'agissait-il avant tout d'assurer pleinement la présence corporelle de ces personnes célestes parmi les hommes. Dès lors, tout un ensemble d'interactions, faites de gestes, de mots et d'expériences visionnaires, pouvait s'établir entre les hommes et ces *images-corps*, présences visibles et charnelles de l'invisible.⁸

Et quand Théodulphe affirme que les corps des saints ressusciteront alors «qu'il faut croire que les images n'ont jamais existé et qu'elles ne ressusciteront jamais; au contraire, il est évident qu'elles sont la proie de la destruction soit par

8 *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. Le Temps des Images, 2002, p. 26.

leur détérioration, soit par le feu»⁹ nous sommes devant un rejet de l'image visuelle de l'homme qui paraîtrait absurde aux yeux d'un Byzantin, d'un catholique comme Thomas d'Aquin ou d'un simple fidèle occidental du Moyen Âge, qui vénère la relique et l'image à laquelle elle est reliée et qui la «met en scène» par sa présence même¹⁰. Reliques et images sont

de la matière périssable mais précieuse, en la mesure où cette matière est entrée en contact avec un esprit d'ordre divin, plus ou moins présent dans ces restes de matière. Preuve en sont les nombreuses légendes byzantines et du Moyen Âge occidental qui parlent d'images et de reliques gardées intactes même après des incendies dévastateurs. La question des miracles s'avère ainsi intimement liée à la question de la sacralisation de la matière créée.

2. Image et miracles

À Byzance, en effet, le miracle a été une des voies menant à la sacralisation des icônes, puisque l'action miraculeuse était interprétée et vécue comme la manifestation de l'énergie divine à travers les icônes en question, devenues ainsi «faiseuses de miracles»¹¹. En Occident,

9 Trad. de Kristina Mitalaite, *op. cit.*, p. 86, voir *Libri Carolini*, III, 24 (25-30, 1-20), ed. cit., pp. 448-449: «Cum ergo sanctorum corporibus aut certe corporum reliquiis necnon et vestibus aut his similibus, quibus sancti, dum mortaliter viverent, usi sunt, isti picturas aut celaturas sive sculptilia vel conflabilia queque ab artificibus quibusque formata coequare in honore moliuntur, non modicum sanctis iniuriam inferre / monstrantur, cum presertim sanctorum vestes et his similia ideo veneranda sint, quia aut in corporibus eorundem sanctorum aut circa corpora fuisse et ab his sanctificationem, ob quam venerentur, percepisse credantur, necnon et sanctorum corpora vel etiam corporum reliquae, quoniam, quamquam nunc in pulvere redacta fatescant, iuxta mundi terminum cum gloria sunt resurrectura et cum Christo perpetim regnatura; imagines vero, quas illi inani voto his, quae praemisimus, coaequare contendunt, ideo his minime coaequare qu[e]unt, quia neque id sunt, quod sanctorum corpora, neque in eorum corporibus vel circa eorum sacratissima corpora fuere, sed pro captu uniuscuiusque ingenii vel instrumentis artificii modo formose, modo deformes, plerumque etiam rebus inpuris fiunt.»

10 Nous reprenons ici une formule de Hans Belting, qui précise d'ailleurs, à la suite de M. M. Gauthier, que le même terme de *icona* a été utilisé en Occident, après le pillage de

Constantinople et l'importation massive de reliques et d'icônes de Byzance, pour les reliquaires comme pour les images. Cf. *L'image et son public au Moyen Âge (Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion)*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1981), trad. Fortunato Israel, Paris, Gérard Monfort, 1998, pp. 243-248. et M. M. Gauthier, «Reliquaires du XIIIe siècle...», in *Atti XXIV del Congresso Internazionale della Storia del Arte*, Bologna 1979, Milano, 1980, II, pp. 55 et suiv.

11 Voir à ce propos Marie-France Auzepy, «L'évolution de l'attitude face au miracle à Byzance (VIIe-IXe siècle)», in *Miracles prodiges et merveilles au Moyen Âge. XXVe Congrès de la SHMES (Orléans, juin 1994)*, (Série Histoire ancienne et médiévale 34), Paris, Publications de la Sorbonne, 1995, pp. 31-44.

à l'instar des iconoclastes byzantins, les Carolingiens rejetaient le miracle en tant que preuve suffisante de la sacralité des icônes. Cela était dû aussi à une méfiance vis-à-vis des martyrs et des miracles qui pouvaient tromper la foule, les illettrés, les païens, notions pratiquement équivalentes, que nous avons vues chez Grégoire le Grand dans une étude antérieure¹². Pour Théodulphe, l'image reste une évocation visible du passé, telle que l'avait pensée Augustin, et l'Incarnation même – preuve de la révélation du visible – est un fait du passé, de l'*historia*, alors que le miracle, pour Augustin, Alcuin et l'auteur des *Libri Carolini*, peut être une réalité du passé comme du présent. Kristina Mitalaite le montre très bien dans son ouvrage; car le miracle est lui aussi une expression visible du divin: «...le visible du miracle est fatalement lié au spectaculaire et c'est ainsi qu'il apparaît dans la Bible. [...] La psychologie du miracle Biblique sous-entend aussi le moment de l'émerveillement (*mira*) devant l'extraordinaire. Le miracle est une chose spectaculaire qui étonne et provoque.»¹³

Le Miracle, en effet, est ce qui fait croire à une puissance supérieure qui agit sans tenir compte de la logique matérielle des choses. Le miracle enfonce toujours

les lois humaines et le mécanisme de la création ouvert à la science pour révéler un au-delà¹⁴. De par sa manifestation et ses effets, le miracle peut être *utile* (c'est une évidence de la manifestation divine) mais aussi *dangereux*, puisque incontrôlable. Et ce sont là les deux facteurs que soulignent les théologiens latins en accordant au miracle une légitimité didactique, d'initiation à la foi chrétienne, un statut de moyen de prosélytisme et de conversion, tout en le reléguant à un niveau inférieur de l'escalier qui monte vers la véritable connaissance de Dieu. Plus haut que l'acte révélateur du miracle se trouve *la parole*, véritable outil de conversion, le miracle du Verbe. Nous retrouvons donc la même dichotomie vu/entendu, émotionnel/rationnel que dans le cas de l'image et de la parole. La différence réside pourtant dans le fait que le miracle est une image en mouvement, image spectaculaire qui a quelque chose de surnaturel (puisque'elle enfonce les lois de la nature), mais qui tient toujours dans un premier moment de l'événementiel (elle fait de ses spectateurs des *témoins* de l'invisible devenu visible) pour devenir histoire et légende au cours du temps.

12 Cf. Ștefana Pop-Curșeu, «Byzance et l'Occident devant la sacralité de l'image: quatre questions» in *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media*, vol. 1 issue 2/2009, pp. 116-135.

13 Kristina Mitalaite, *op. cit.*, p. 514.

14 Pour plus de détails sur la question du miracle voir René Latourelle, *Miracles de Jésus et théologie du miracle*, (Recherches. Nouvelle série 8), Paris, 1986; Marc Van Uytanghe, «La controverse biblique et patristique autour du miracle, et ses répercussions sur l'hagiographie dans l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge latin», *Hagiographie*, no 5, pp. 205-233.

Grégoire le Grand expliquait déjà dans ses *Homélies sur les Évangiles*, qu'à l'âge des premiers chrétiens, il était difficile de prêcher le règne divin et invisible, parce que le règne terrestre était florissant. C'est pourquoi les prédicateurs étaient obligés de se servir de miracles pour donner la foi dans le verbe de Dieu par un dévoilement de sa puissance:

C'est qu'il fallait guérir au-dehors par un miracle celui qui au-dedans était sans vie; grâce à la puissance d'une manifestation extérieure, une force intérieure lui rendrait la vie. Pour son compagnon croyant, il n'y avait pas à produire des signes extérieurs, puisque au-dedans il vivait, en bonne santé.¹⁵

Minimalisation du miracle qui, conjugué à la minimalisation de l'expérience sensible du regard et à l'aspect transitoire de l'apparition visible du Christ comme des saints, débouche sur la conclusion de souche augustinienne des carolingiens: c'est l'œil de la raison qui doit contempler non l'œil corporel, et l'image vraie de ces hommes saints doit rester dans les cœurs et non sous les yeux. À la suite de Grégoire, Isidore de Séville manifeste son scepticisme en affirmant que les signes extérieurs (les miracles) n'étaient pas nécessaires pour

ceux qui avaient déjà acquis la vraie foi et donne le même exemple que Grégoire, de Paul guérissant Timothée par la médecine et non par le miracle:

*Etsi apostolis virtus data est signorum propter fidem gentium nutriendam, ecclesiae tamen data est virtus operum pro eandem fidem ornandam, et tamen in ipsis apostolis plus erat mirabilis virtus operum quam virtus signorum. Ita nunc et in ecclesia plus est bene vivere quam signa facere.[...] Ecce signum non est fidelibus necessarium qui iam crediderunt, sed infidelibus ut conuertantur.*¹⁶

¹⁵ «*Sed hoc illo in tempore difficillimum fuit, quo tunc praedicare caelorum regnum invisibile mittebantur, cum longe lateque omnes cernerent florere regna terrarum... [et sequi]*», *Homélies sur les Évangiles*, Livre I, homélie IV, 3, trad. Raymond Étaix, Charles Morel, Bruno Judic, Paris, Cerf, Sources chrétiennes, 2005, pp. 156-159.

¹⁶ «Bien que les apôtres aient reçu le pouvoir des signes afin de nourrir la foi des peuples, l'Église, quant à elle, a reçu le pouvoir d'accomplir les œuvres pour l'embellissement de cette même foi. Et pourtant, le pouvoir de l'accomplissement des œuvres se manifeste plus que le pouvoir des signes. De la même manière il est plus important de mener une vie correcte que de faire des signes. [...] Voilà pourquoi le signe n'est pas nécessaire aux fidèles, mais aux infidèles, pour qu'ils se convertissent», *Isidori Hispalensis Sententiae*, I, 24, 1-3, éd. P. Cazier, Corpus Christianorum 111, Turnhout, Brepols, 1998, pp. 77-78, et il ajoute: «*Quod nunc ecclesia non ea miracula faciat quae sub apostolis faciebat, ea causa est quia tunc oportebat mundum miraculis credere, nunc vero iam credentem oportet bonis operibus coruscare, nam ideo tunc signa fiebant exterius, ut interius fides roboraretur.*» («La raison pour laquelle de nos jours l'Église n'accomplit plus ces miracles qu'elle accomplissait du temps des apôtres est qu'alors on sentait encore le besoin que le monde croie aux miracles, alors que de nos jours le croyant doit se

Il ne faut pourtant pas se méprendre, car bien que cette attitude sceptique, méfiante et parfois radicale vis-à-vis de l'image sacrée et du miracle puisse être retrouvée chez un nombre important de théologiens latins, la foi vécue se plaisait à s'entourer de reliques et d'images miraculeuses, non pas seulement peintes, mais en trois dimensions, puisque l'art et le culte des statues religieuses commençait déjà à se faire sentir à l'époque ottonienne (si nous pensons à la Ste Foy de Conques datant du Xe siècle) et que toute une littérature hagiographique populaire se développait et circulait autour de l'an mil. Mais avant d'arriver aux légendes et histoires du Moyen Âge qui mélangeaient rêves, visions et miracles, il est important de souligner la fonction éducative, didactique du miracle, qui pourrait expliquer, du moins partiellement, l'attitude permissive de l'Église vis-à-vis de l'engouement pour les manifestations du surnaturel qui débouchera sur la psychose collective de la chasse aux sorcières des XVe-XVIIe siècles. De même, la place du miracle associé à l'image n'est pas négligeable dans le climat religieux et culturel qui donna naissance aux manifestations théâtrales, puis au véritable théâtre des miracles et des mystères du Moyen Âge occidental.

Faisons le point: depuis saint Augustin, en passant par Grégoire et Isidore de Séville, puis par les Carolingiens, le miracle était perçu comme une manifestation

visible du divin, mais dirigée seulement vers les plus humbles d'esprit, les *ignotis* (statut similaire à celui des images). Vers la fin du XIIe siècle, la pensée théologique d'Albert le Grand et de Thomas d'Aquin viendra prendre la revanche du miracle et de l'image sacrée, dans un monde qui se rapproche des pratiques byzantines tant critiquées, alors que, justement, les deux mondes chrétiens se posaient en sanglants adversaires politiques. Peut-être ne faudrait-il pas exclure l'hypothèse selon laquelle, par un renversement de situation, la terrible conquête de Constantinople par les croisés occidentaux en 1204 et le sinistre pillage des monuments religieux de toutes leurs reliques, icônes et richesses fut à la base de ce rapprochement paradoxal. La quatrième croisade équivalait ainsi à une redécouverte de l'art et, à travers celui-ci, de la spiritualité byzantine par l'Occident latin.

Car du côté orthodoxe, l'*image miraculeuse* pouvait non seulement convertir, mais son statut d'icône lui assignait aussi une sortie de l'*historia*, en tant que présence dans un ici et un maintenant de chaque croyant. En effet, comme l'observe particulièrement bien Marie-José Mondzain, «c'est de la puissance effective du corps iconique comme agent transfigurateur qu'il s'agit. Elle œuvre dans l'évidence de la *manifestatio*. Qui la voit se voit. Qui la voit est vu.»¹⁷. Et nous retrouvons cette relation dialogique des regards et des actions autour de figures occidentales

manifester par ses bonnes actions; car en ces temps-là, on produisait des signes extérieurs afin de raffermir la croyance intérieure.»), notre traduction.

17 Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 1996, p. 119.

comme la sainte Foy de Conques et de nombreux autres reliquaires en forme de statues. Jean-Claude Schmitt affirme même que pour les fidèles occidentaux, l'image médiévale est «comparable à une apparition, à une épiphanie, et [qu'] elle en porte les marques»¹⁸. Et si Charles Diehl attribuait aux images de prétendue origine «miraculeuses» une place majoritaire parmi les causes du mouvement iconoclaste byzantin, en notant qu'on mettait des images partout, «non pas seulement dans les églises mais dans les maisons particulières, sur les meubles, dans le costume»; qu'on ne se contentait pas de les vénérer, mais qu'on les adorait ouvertement; «on se prosternait devant les icônes, on les baisait, on les encensait; on les couronnait de fleurs, on allumait des cierges devant elles, on chantait des hymnes spécialement composées en leur honneur»¹⁹, l'Occident allait, à son tour, emprunter toutes ces pratiques avec un grand décalage, en faisant de la chrétienté latine du bas Moyen Âge, à partir du XIIe siècle, «plus que jamais, une religion des images».

Il faut pourtant spécifier que dans le monde byzantin et post-byzantin, cohérent au niveau des pratiques de vénération, ce sont uniquement les icônes peintes, en deux dimensions, qui connurent et connaissent encore ces pratiques. L'Occident, quant à lui, fut sujet d'une évolution sinueuse des attitudes vis-à-vis d'images qui prenaient

le plus souvent la forme de statues, mais aussi de peintures et de vitraux. D'où le permanent danger d'idolâtrie et le besoin des théologiens médiévaux d'établir, *a posteriori*, une doctrine de l'image sacrée, d'après le modèle byzantin.

Au cours de cette évolution, le miracle réussit à trouver son terreau dans le rapport ambigu entre fidèles et statues peintes, dorées, au regard vivant, enfermant des restes sacrés dans leur sein. De ces statues, qui parlaient à l'âme, aux apparitions des saints figurés dans des rêves et visions et à leur présentification et représentation sur les tréteaux, il n'y avait que quelques pas à franchir. Car *le développement du théâtre religieux au cours du Moyen Âge s'inscrit parfaitement dans l'esprit de la chrétienté occidentale, ses origines se trouvant, comme nous allons le montrer par la suite, justement dans ces attitudes contradictoires vis-à-vis de l'image et de sa sacralité, du miracle, des méthodes d'enseignement de la foi, et vis-à-vis des membres d'une société très hiérarchisée que l'Eglise devait dompter d'une manière ou d'une autre*. Les Carolingiens ne croyaient pas que l'image pût être le lieu de la manifestation divine et sous-estimaient la puissance du visuel dans une religion dont le noyau restait l'Incarnation et la Résurrection de Dieu, en affirmant que «la crainte de Dieu, en tant que forme de l'adoration de Dieu, ne concerne pas les images»²⁰. Or il

¹⁸ *Le corps des images, op. cit.*, p. 24.

¹⁹ Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, Auguste Picard Éditeur, 1925, t.1, pp. 361-362.

²⁰ Kristina Mitalaite, *op. cit.*, p. 44, voir Libri Carolini, III, 28: «*Inutile et demens et errore plenum dictum quod dicunt: Qui Deum timet, honorat omnio, adorat et veneratur*

suffit de citer ici le «Prologue» du *Mystère du Palatinus* de Chypre, le seul mystère produit dans le monde orthodoxe, datant probablement du XIV^e siècle et écrit sous l'influence latine:

Sois-nous propice, Jésus-Christ, notre Seigneur, fils de Dieu, et **ne t'irrite pas** contre nous qui voulons **faire voir concrètement** tes souffrances vivificatrices, par lesquelles tu nous as mis à l'abri de la souffrance.²¹

sicuti Filium Dei Christum Deum nostrum et signum crucis eius et figuram sanctorum eius. [le dire des Grecs]» Après tout un développement des arguments, Théodulphe conclut: «Unde liquidissime patet timorem Domini non in adoratione imaginum, sed in voluntate et instantia mandatorum dei esse. Non enim idem sanctus vir oculos Domini super eos, / qui imagines adorant, sed super eos, qui timent eum, testatur [...]», *éd. cit.*, pp. 470-472.

21 Samuel Baud-Bovy, «Sur un *Sacrifice d'Abraham* de Romanos et sur l'existence d'un théâtre religieux à Byzance», in *Byzantion*, tome XIII, Bruxelles, 1938, pp. 321-334, p. 333; Plusieurs hypothèses ont été avancées quant à la motivation d'une telle entreprise, atypique en pays orthodoxe: un effort tenté pour acclimater en terre grecque les mystères alors florissants en Occident; le prosélytisme du clergé latin (le Chypre appartenait au XIV^e siècle à la dynastie française des Lusignan); le théâtre comme moyen de propagande; l'œuvre des moines latins qui se replièrent sur Chypre quand Jérusalem tomba dans les mains des musulmans (nous connaissons l'habitude qu'avaient les gens de reproduire sur les lieux mêmes où ils s'étaient passés, les épisodes de la vie du Christ et le fait que les latins «aussitôt maîtres de Jérusalem,

Cette crainte de Dieu en tant qu'adoration de Dieu à travers une image qui soit à la hauteur est, comme nous l'avons déjà précisé, évidente, car tout ce qui est image de Dieu ou des saints, renvoie au prototype qui réagit positivement ou négativement à ce qui lui est adressé. Il en est de même dans la plupart des textes de miracles occidentaux, comme le *Liber Miraculorum* de Grégoire de Tours (au VI^e siècle), les *Miracles de Notre-Dame-de-Soissons*, par Hugues Farsit (au XII^e siècle), les *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci, prieur de Saint-Médard, ou de ceux de Gil de Zamora (au XIII^e siècle)²², où adoration,

y avaient introduit l'usage de mettre en scène les saintes femmes se rendant au Sépulcre); ou bien comme «une tentative de combattre les latins par leurs propres armes». Voir aussi S. Baud-Bovy, *Le théâtre religieux, Byzance et l'Occident*, Thessalonique, 1975, pp. 328-349, p. 339.

22 Pour le *Liber Miraculorum* de Grégoire de Tours voir *Liber primus, De gloria Beatorum Martyrum*, P. L. 71, col. 713-1124; pour les *Miracles de Notre-Dame-de-Soissons*, voir Hugonis Farsiti *Libellus de Miraculis Verginis in Urbe Suessionensi*, P. L. 179, col. 1176-1800; pour les *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci, voir l'édition de V. Frederic Koenig, Genève, 1955-1970; pour les Miracles racontés par Gil de Zamora (qui contiennent une histoire très intéressante de la riposte d'une icône de la Vierge insultée à Constantinople), voir Fidel Fita, «Cincuenta leyendas por Gil de Zamora combinadas con Cantigas de Alfonso el Sabio», in *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 7, 1885, pp. 54-144, et «Treinta leyendas por Gil de

crainte et miracle vont toujours main dans la main. La puissance de l'image miraculeuse se fait sentir en Occident dès le XI^e siècle, non pas seulement dans l'art de la sculpture peinte, mais aussi dans le besoin de représenter les histoires de miracles – qui circulaient oralement – devant des spectateurs à même de partager le bonheur du témoignage à l'événement miraculeux, ne fût-ce que par procuration, par l'intermédiaire de la fictionnalisation, du jeu scénique. En l'absence d'une doctrine stable, non contradictoire, mise en pratique de manière à contrôler l'ensemble des productions imaginables, afin de garder l'unité et l'équilibre de la théologie et du vécu de la foi, du dogme et de sa mise en pratique, en l'absence de tout cela et des précautions à prendre devant l'action de l'image en trois dimensions, les fidèles, qu'ils fussent nouveaux convertis laïques, moines ou moniales, ont – chacun – donné libre cours à leur imagination et à l'incarnation de leurs rêves et visions. L'image pouvait ainsi prendre vie et se montrer aux autres pour convaincre. Faute de pouvoir prévenir ou limiter ces manifestations dans un monde encore fortement marqué par le paganisme, l'Église assimila ce nouveau type d'image et lui assigna un rôle didactique et social: le miracle pouvait avoir lieu dans l'église même, sous les yeux des plus humbles.

3. L'image et son rôle social

Avant d'arriver à expliquer l'élément clé qui a permis à l'image picturale, puis théâtrale, d'occuper une place si importante dans la société médiévale, arrêtons-nous un instant sur la manière dont cette société réagissait à l'*image*.

Kristina Mitalaite a raison d'affirmer, dans son étude de la place de l'image religieuse à l'époque carolingienne, que «le discours pour ou contre le sacré de l'image ne peut pas avoir seulement une raison théologique» et que la question des images «devient un problème social, car elle cherche sa place parmi les valeurs de la société»²³. En effet, les images, laïques ou religieuses, jouaient un rôle actif au sein de la société, dans la reconnaissance des hiérarchies, dans les échanges et le commerce, dans l'éducation religieuse ou dans la simple information. Ainsi, les images héraldiques, les images sigillaires²⁴, les images se trouvant à l'intérieur des églises ou portées en procession, les images glorificatrices ou au contraire infamantes de certaines per-

²³ *Op. cit.*, p. 28.

²⁴ Voir les études détaillées de Michel Pastoureau: *Les sceaux*, Turnhout et Louvain, Brepols, 1981; *Figures de l'héraldique*, Paris, Gallimard, 2003, et aussi G. C. Bascapé, *Il sigillo nella diplomatica, nel dritto, nella storia, nell'arte*, Milan, 1969-1975, 2 vol.; Xavier Barral (éd.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international, CNRS, Université de Rennes II Haute-Bretagne, 2-6 mai 1983*, Paris, Picard, 1986-1990.

Zamora», in *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 13, 1888, pp. 187-225.

sonnes²⁵, étaient-elles toutes porteuses de valeurs constructives et/ou conservatrices de la société qui en usait²⁶.

Il faut pourtant garder à l'esprit le fait que le social, c'est-à-dire le fonctionnement de la communauté chrétienne régie par une certaine politique (impériale, en Occident comme chez les Byzantins), faisait partie de l'économie divine aux yeux des autorités ecclésiastiques aussi bien que politiques. La distinction entre social/religieux/politique, tels que nous les comprenons aujourd'hui, est une distinction moderne; le religieux régissait les liens sociaux, il établissait les valeurs, encourageait l'amour et le respect du prochain (au moins théoriquement), mais punissait les traîtres et les malfaiteurs. Dans un tel type de société, dans les esprits des hommes du Moyen Âge, l'image en tant qu'exemple à suivre ou à ne pas suivre, l'image de l'ami et de l'ennemi, était omniprésente. Elle constituait surtout un «lieu de mémoire» et pour ses contemporains et pour nous, chercheurs de documents éclairants.

C'est pourquoi une affirmation du genre: «la vénération de l'image peinte

de la personne est inévitablement contradictoire avec les formes de respect que se doivent entre eux les hommes vivants et avec le lien essentiel dans la société chrétienne qui est l'amour»²⁷, ne peut que nous surprendre, sachant quelle est la place qu'accordent les Carolingiens à la valeur de *mementum* de l'image. Malheureusement, K. Mitalaite n'explique pas assez cette position de Théodulphe et ne commente pas ses implications pratiques dans la société de la fin du IXe siècle. Le mot qui nous gêne particulièrement ici, est l'adverbe «inévitablement», surtout que les causes et les effets visés, dans le rapport image-relations humaines, voire sociales, ne sont pas clairs. S'il est évident que le thème de l'amour du semblable (à travers les paroles du Christ: «Aime ton prochain comme toi-même», Mt. 22, 37) est très présent dans les *Livres Carolins*, puisque Théodulphe accuse même les Grecs de ne pas respecter et aimer leurs ancêtres, et que «la loi concernant la prédication, l'*Admonitio generalis*, institue le rappel constant de l'amour de Dieu et de son prochain»²⁸, il n'en est pas moins évident que l'image sacrée, chez les Byzantins comme chez les catholiques, équivaut au *mémorial* d'un véritable exemple d'amour de Dieu et des hommes, donné réellement à un certain moment de l'histoire chrétienne et non construit de manière fictive, *a posteriori*. Preuve en est l'image du Christ en croix qui

25 Gherardo Ortalli, «*Pingatur in palatio*» *la pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, Jouvence, 1979; pour la trad. française, Fabien Pasquet et Daniel Arasse, Paris, Monfort, 1994.

26 Plus largement, voir – sur le rôle social et anthropologique de l'image – l'étude de Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, Paris, Gallimard, coll. Le Temps des images, 2004.

27 K. Mitalaite, *op. cit.*, pp. 28-29.

28 *Ibidem*, p. 57.

deviendra, sous la forme du crucifix, l'objet d'une adoration particulière dans tout l'Occident catholique à partir du XIII^e siècle. De même, il suffit de rappeler les homélies des Saints Pères Byzantins pour voir que la contradiction entre l'image peinte de la personne et l'amour du prochain en tant qu'individu complexe est inexistante, surtout que tout être humain vivant dans le Christ est à l'image du Christ, et devient une *eikon* de Dieu à respecter.

Pourtant, nous ne pouvons pas nous empêcher d'observer que cet intérêt croissant pour l'individu fonctionnant au sein de la société, qui devait être «éduqué» et dont le comportement devait être canalisé de manière à réaliser l'unité pacifique et fonctionnelle d'un empire chrétien carolingien, va de pair avec la montée d'un certain type d'humanisme inexistant à Byzance. Le refus de la sacralité de l'image, sous prétexte de minimaliser l'homme-image vivante, véritable de Dieu, au profit d'une image fautive, faite par la main de l'homme (parallèle emprunté à Augustin, mais détourné), n'était-il pas une manière de réagir devant le pouvoir papal et de le contrebalancer, en s'appropriant le droit (que nous appellerions aujourd'hui: sociopolitique) de la production des images? Il est certain que Daniel Barbu a raison de remarquer une autonomisation de l'imagier religieux par rapport à l'autorité de l'Église, qui transparait dans les *Libri Carolini*. Autonomie naissante, qui «est peut-être à l'origine de la capacité d'invention qui distingue les artistes occidentaux des peintres

byzantins, ainsi que de la vie des formes, tellement diversifiée et mouvementée qui anime l'art d'Occident pendant le Moyen Âge»²⁹. Car l'image, comme cela a été le cas aussi pour la période iconoclaste byzantine, entre dans un *dispositif de pouvoir*. Dès lors que l'Église n'a plus la mainmise sur la production visuelle du sacré, nous pouvons parler d'une sorte de sécularisation des images qui fera entrer dans la sphère des activités religieuses les artistes et surtout les artisans laïques, chose inimaginable à Byzance. Et cela, pour la sculpture, pour la peinture, aussi bien que pour les rôles au sein du théâtre religieux qui se verront attribués aux membres du clergé, pour finir dans les mains des marchands, des commerçants et des plus aisés de la population des bourgs.

L'image occidentale, délivrée du devoir de ressemblance à des prototypes dont la gestion se trouve entre les mains de la hiérarchie ecclésiastique, est en quelque sorte désenchantée, mise en présence de ce qui lui est propre comme critère de vérité: la beauté, mais une beauté sensible, qui ne se justifie plus uniquement en tant que reflet d'un visage intelligible. C'est à cet endroit très précis que l'on pourrait situer la séparation, tellement évidente, de la tradition artistique byzantine et de l'art occidental en plein essor.³⁰

29 Daniel Barbu, «L'image byzantine: production et usage», *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 51, (1996), pp. 71-92; citation à la p. 74.

30 *Ibidem*, p. 57.

En effet, il ne serait peut-être pas trop risqué d'affirmer que cette évolution divergente – que nous aimons appeler «en Y» – de l'art occidental par rapport à l'art byzantin est due, en bonne partie, non pas seulement à des divergences d'ordre philosophique et théologique, mais aussi à la manière dont les pouvoirs politique et ecclésial ont su régir le rapport social de l'homme à l'image, dans et en dehors de l'église. Car l'image, comme le précise Jean-Claude Schmitt, n'est pas «l'expression d'un signifié culturel, religieux ou idéologique, comme si celui-ci lui était antérieur et pouvait exister en dehors de cette expression. Au contraire, c'est l'image qui le fait être tel que nous le percevons, le réalise dans sa structure, sa forme et son efficacité sociale»³¹. Et les images font effectivement leurs preuves quant à leur efficacité, sociale et religieuse. Est-ce pour rien que dès le VIIe siècle nous avons des récits comme celui du Bède le Vénérable qui s'attarde sur la manière dont un évêque, Benoît Biscop, pose sur les murs de son église (l'Église Saint-Pierre, monastère de Wearmouth), des tableaux peints apportés de Rome? L'importance accordée à l'emplacement des images est parlante³², car elles ont

31 Jean-Claude Schmitt, *op. cit.*, p. 50.

32 «[Benoît Biscop] a rapporté en Angleterre des tableaux d'images saintes (*picturas imaginum sanctarum*) pour orner (*ad ornandum*) l'église de saint Pierre l'apôtre, qu'il avait construite; parmi elles, l'image (*imaginem*) de la sainte mère de Dieu [...] et aussi des douze apôtres, dont il puisse ceindre la voûte de ladite église, en construisant des panneaux de bois qui

une visée religieuse éducative et par extension, sociale:

[...] de façon que tous ceux qui pénètrent dans l'église, fussent-ils ignorants des lettres [latines] (*literarium ignari*), puissent, quel que soit le chemin qu'ils empruntent, ou bien contempler le visage plein de grâce du Christ et des saints – ne serait-ce qu'en image; ou bien se souvenir avec plus de force de l'incarnation divine; ou bien encore, ayant si l'on peut dire sous les yeux les périls du Jugement dernier, se souvenir qu'il leur faut examiner leur conscience avec plus de rigueur.³³

Cette retombée sociale du comportement généré par l'image religieuse, sacrée ou non, est valable pour toute la peinture chrétienne, à Byzance comme à Rome. Seulement il est clair qu'une icône, image sacrée, toujours pareille à elle-même, établira une distance plus sensible entre le monde terrestre et le monde céleste auquel elle ouvre la voie, alors qu'une image à laquelle on refuse ce statut se rapprochera de la vérité de chacun, de la vérité et de la beauté humaine qui varie en fonction des types de sociétés, des temps et des modes. Car à travers les conventions et les techniques utilisées,

mènent (*ducto*) d'un mur à l'autre; des images des récits de l'Évangile dont il puisse équiper (*decoraret*) le mur méridional; des images des visions de l'Apocalypse, dont il puisse ainsi équiper et orner (*ornaret*) le mur septentrional...», *Venerabilis Bedae, Incipit Vita quinque Sanctorum abbatum*, Migne, P. L. V, c. 717 D-718 A.

33 *Idem*.

les icônes byzantines instaurent, devant le regard du croyant, une présence qui n'est pas de ce monde mais qui participe au fonctionnement de ce monde dans sa relation avec le transcendant. D'un autre côté, en Occident, nous retrouverons cette présence, mais plus humaine dans ses trois dimensions, plus concrète dans son passage à la scène.

4. L'image porteuse d'une présence

La question essentielle qui dérive du débat autour de la sacralité de l'image religieuse et qui détermine le rôle de celle-ci dans la société chrétienne latine et grecque est celle de savoir si cette image *représente* ou *présentifie* la «personne» qu'elle figure, si elle porte simplement un contenu informatif, si elle opère une médiation entre le visible et l'invisible ou bien si elle tient la place visible de l'invisible.

L'«art» médiéval n'est pas soumis à la *mimesis* des Anciens et la culture cléricale associe à son rejet de l'*imitatio* la condamnation des «singerie» des mimes et des jongleurs. Les formes figuratives et les couleurs sont plutôt conçues comme les *indices* de réalités invisibles qui transcendent les possibilités du regard. Les images ne sauraient «représenter» – au sens habituel du terme – de telles réalités. Tout au plus peuvent-elles chercher à les «rendre présentes», à les «présentifier». L'image médiévale est donc comparable à une apparition à une épiphanie et elle en porte les marques.³⁴

Ce que Jean-Claude Schmitt note à propos de l'art médiéval est tout à fait valable pour le Haut Moyen Âge, mais non pas pour la totalité du Bas Moyen Âge, car peu à peu, la floraison des statues, avec l'explosion du gothique, la redécouverte d'Aristote et les écrits de Thomas d'Aquin, conduisit les artistes et les artisans non seulement à puiser leur inspiration dans leur monde contemporain, mais aussi à se perfectionner dans l'art du détail qui les mena plus près de la nature et de l'homme dans toute sa complexité figurative. La *mimésis* faisait ainsi à nouveau son entrée triomphale en Occident surtout avec l'avènement de la Renaissance et des lois de la perspective en peinture. Ce n'est pas sans regret qu'un théologien orthodoxe comme Paul Evdokimov parle aujourd'hui de cette évolution de l'art médiéval qui, tout en acquérant une profonde et splendide dimension humaine, perdait la qualité de *présentifier l'invisible*:

La théologie occidentale dès ses origines a manifesté une certaine indifférence dogmatique à la portée spirituelle de l'art sacré, à cette iconographie qui, malgré son long martyrologe, est tellement vénérée en Orient. Toutefois, providentiellement, l'art occidental fut en retard sur la pensée théologique et, jusqu'au XIIe siècle, il demeure fidèle à la tradition commune tant à l'Orient qu'à l'Occident. Cette tradition unique vit pleinement dans le magnifique art roman, dans le miracle de la cathédrale de Chartres, dans la peinture italienne qui cultive encore la *maniera bizantina*.³⁵

³⁴Jean-Claude Schmitt, *op. cit.*, p. 24.

³⁵P. Evdokimov, *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1970, p. 67.

Quels que soient les regrets concernant le respect de la tradition de l'image en tant que manifestation du sacré, il nous semble avoir déjà suffisamment prouvé le fait qu'il n'y pas d'indifférence dogmatique» du côté latin, mais des contradictions théologiques et une certaine absence d'unité dogmatique concernant les images avant le Concile de Trente. Pourtant, la position orthodoxe, plus conservatrice, est à comprendre et à prendre en considération pour les renseignements qu'elle nous apporte sur le rapport à un certain type d'art et de représentation religieuse³⁶.

36 «Pour l'Orient, dit Marie-José Mondzain, l'articulation symbolique de l'icône, de part en part traversée par l'économie relationnelle, est ici totalement trahie par les substituts optiques. Autrement dit, en Occident, à leurs yeux, *le savoir sur la vision* a pris la place de la doctrine du regard. Tant et si bien qu'à l'écart symbolique qui régit la médiation iconique se substitue la distance perspectiviste qui assigne des lieux aux sujets comme aux objets dans un espace pour l'œil qui mime la distance supposée du sujet avec l'objet de sa pensée. La mimétique spéculative est devenue mimétique spéculaire, et les certitudes du salut laisseront la place aux virtuosités rhétoriques et aux instables jouissances de l'illusion. Du moins est-ce ainsi qu'un orthodoxe situe l'art occidental.», *op. cit.*, p. 218. En affirmant cela, M-J. Mondzain ne commente pas cette position des orthodoxes vis-à-vis du rapport des catholiques à l'image, et ne donne pas son point de vue qui aurait été intéressant de la part d'un philosophe contemporain, surtout que ce «savoir sur la vision» puisant ses racines dans

Pour les théologiens orthodoxes, la période de la Renaissance en Occident correspond à une involution de l'art du point de vue spirituel, pour la simple raison que plus l'artiste avance vers le rendu naturaliste de l'humain (l'illusion de la perspective réelle, le trompe-l'œil, la profondeur, les traits très personnalisés, etc.), plus il fait perdre à son spectateur les clés de l'accès direct à la dimension du transcendant, et surtout d'un transcendant éternellement pareil à lui-même. Il est certain que cela ne met point en doute la force de la théologie occidentale et encore moins la virtuosité des artistes. Pourtant, c'est justement cette virtuosité qui représente pour l'esprit byzantin un retour vers l'idolâtrie de l'Antiquité, tant combattue par les premiers Pères de l'Église. Souvenons-nous que déjà à la fin du IIe siècle, Clément d'Alexandrie attirait l'attention sur le fait que plus l'artiste-artisan était doué dans la reproduction parfaite de la nature humaine (et il disait cela en pensant à la perfection qu'avait atteint l'art gréco-romain), plus le danger de l'idolâtrie vouée à la matière était imminent.

Pour ce qui est de la Renaissance italienne, qui redécouvre les formes de la beauté antique, elle s'inscrit aussi parfaitement dans la lignée de la pensée théologique des Pères latins. L'«humanisme» qui caractérise cette lignée (à commencer par St. Augustin,

Saint Augustin et dans sa connaissance scientifique est le point de départ d'une longue histoire du visuel en Europe.

en passant par les Carolingiens) et qui construit la spirale vers le transcendant autour de l'homme vivant, agissant, présent, historiquement parlant, de cet homme-image vivante du Dieu absent visuellement, a peu à peu laissé de côté le voile caché, non humain, d'une perspective bidimensionnelle. Paradoxalement, voulant parler à la raison plus qu'aux sens par prédilection pour le Verbe, les théologiens finirent par laisser les portes ouvertes à l'art, qui s'est retrouvé encore plus proche de cette nature humaine qu'on enseignait au croyant de combattre. Et à travers les images religieuses échappées au contrôle strict du dogme, l'émotion était rendue sensible aux souffrances humaines (rappelons-nous l'importance de l'amour du prochain chez les carolingiens) des saints et du Christ, plus qu'à l'avènement de l'humain dépassé, inscrit dans une aura secrète, qui n'aurait plus grand-chose de terrestre. Aspect récupéré, il est vrai, en quelque sorte, par l'architecture, gothique puis baroque.

Il suffirait de comparer, à titre d'exemple, une nativité de style byzantin et une nativité italienne ou gothique: dans l'icône byzantine, il n'y a pas d'identification possible entre le spectateur et la scène à laquelle il assiste en la visualisant. Mais peut-on dire de même pour une *Adoration des Mages* de Domenico Ghirlandaio³⁷, où visages, lieu,

accessoires étaient imprégnés du monde même de celui qui regardait? Le théâtre y ouvre ses portes... et ce n'est d'ailleurs pas pour rien que les premières études entreprises en iconographie théâtrale qui mettaient en relief les influences de la peinture sur le théâtre et/ou vice-versa, aient été consacrées à la période de la Renaissance.



Fig. 1: D. Ghirlandaio, *Adoration des Mages*, 1487, Florence, Galleria degli Uffizi



Fig. 2: Adoration des rois mages, 1537, église de l'Annonciation de Moldovița

³⁷ *Adoration des Mages*, diam 171 cm, Florence, Offices, 1487; *Adoration des Mages*, 285 x 240 cm, Florence, musée de l'Hôpital des Innocents, 1488.

Mais arrêtons-nous encore quelques instants sur la dualité Occident-Orient. Quelque chose semble paradoxal dans l'Occident médiéval: d'un côté, théoriquement, l'image naturelle de l'homme s'oppose radicalement à son image artificielle (alors que pour les Byzantins la deuxième découle «naturellement» de la première) et d'un autre, pratiquement, l'image évolue vers un illusionnisme de plus en plus prononcé, vers une copie d'après nature de l'homme touché par la grâce (alors que même l'art post-byzantin gardera ses distances vis-à-vis du naturalisme pour continuer à créer un espace pictural de l'entre-deux, pour continuer à tracer les contours quasi-abstraites de la transfiguration). Et c'est surtout à cause de cette contradiction interne du rapport occidental à l'image que l'image voguera sans cesse du sacré au simple religieux et de la *présentification du prototype* à la *représentation de la personne*.

Il faut quand même avoir à l'esprit le fait que depuis les premiers temps chrétiens les théologiens ont toujours essayé de rendre l'histoire et les personnages saints le plus présents possible dans la vie spirituelle de tous les jours de leurs fidèles. Les moyens ont été nombreux, depuis la simple écoute de l'Évangile et des sermons (à commencer par ceux de Paul), en passant par les signes de croix, par les images schématiques, puis de plus en plus complexes, par les murs couverts de mosaïques et de peintures dans le monde de tradition byzantine et les murs couverts de peintures et de sculptures en

Occident, jusqu'aux liturgies débordant sur le théâtre, qui exploitaient la présence mouvante de l'acteur pour incarner les Évangiles devant les croyants médusés. Le christianisme est traversé par le jeu continu de la présence et de l'absence de Dieu au sein de la création. En refusant les images et en soulignant l'importance de l'intériorité afin que l'homme puisse «voir» le Christ et se préparer au «face à face final», Augustin, Grégoire et Théodulphe partaient de textes pauliniens comme la première *Épître aux Romains*, dans leur tentative de démontrer que la manifestation de Dieu est saisissable grâce à l'intellect et non grâce à la vue corporelle, qui ne peut faire progresser le croyant dans sa connaissance du sacrosaint.

Car ce qu'on peut connaître de Dieu est pour eux [pour les hommes] manifeste: Dieu en effet le leur a manifesté. Ce qu'il a d'invisible depuis la création du monde se laisse voir à l'intelligence à travers ses œuvres, [...] en sorte qu'ils sont inexcusables, puisque ayant connu Dieu ils ne lui ont rendu comme à un Dieu ni gloire ni actions de grâces, mais ils ont perdu leur sens dans leurs raisonnements, et leur cœur inintelligent s'est enténébré; dans leurs prétentions à la sagesse ils sont devenus fous et *ils ont changé* la gloire du Dieu incorruptible *contre une représentation*, simple image d'hommes corruptibles, d'oiseaux, de quadrupèdes, de reptiles. (Rm. 1, 19-24)

Et puisque la présence matérielle, la représentation, est associée au paganisme, pour la *présentification* des saints Théo-

dulphe proposait la solution de l'écoute intérieure, de l'image mentale. «Il est impossible de percevoir sensiblement la personne du Christ ou celle du saint absents et pas encore présents», note Kristina Mitalaite en traduisant la pensée carolingienne et augustinienne, «c'est notre écoute spirituelle, [...] qui sert dans la recherche de la personne absente ou de celle qui doit venir». Jésus Christ et les saints sont donc perçus comme absents corporellement du monde présent, bien qu'ils aient été vus dans le passé et qu'ils seront vus à l'avenir, au moment du Jugement dernier. Le présent se trouve marqué par l'absence, par un vide à combler intellectuellement. Cela étant, Théodulphe conclut, en renversant le cours logique de son raisonnement par un procédé rhétorique: «ceux qui sont incapables de chercher Dieu ainsi dans le présent sont comme les Juifs atteints de cécité et de surdité»³⁸. La *cécité* et la *surdité* faisant référence, cette fois-ci, à l'œil et à l'oreille intérieure.

Voilà donc que la présence de Dieu se pose en l'absence de toute manifestation visible, fût-elle image ou miracle. La vision restant à l'état de promesse, le fidèle carolingien devra se contenter de l'expectative, en donnant corps (sonore) uniquement à la parole biblique. Mais que faire du simple croyant qui ne pouvait adresser sa prière à un vide non circonscrit, qui ne pouvait imaginer Dieu et donc le penser sans un support concret auquel s'accrocher? L'image,

bien que non acceptée sous sa forme sacrée pendant le Haut Moyen Âge, fut inconsciemment investie de sacralité par le besoin concret de l'*action dialogique* que suppose la foi chrétienne et à cause du problème d'invention cognitive³⁹ auquel se confrontait nécessairement le nouveau converti. Et ce problème n'était pas nouveau puisque Jean Cassien l'avait déjà posé au IV^e siècle⁴⁰. La réponse byzantine était la doctrine de l'icône qui aboutissait, avec Nicéphore et la victoire de l'iconophilie, à un statut d'équivalence parfaite avec les Évangiles. Pourtant, bien que le rapport à l'image soit plus «encadré» dans le monde de tradition byzantine, le problème posé par la «présence» est tout aussi complexe qu'en Occident et nous ne faisons que le rappeler ici.

La forme est ce bourrelet du monde qui encercle des masses, disons plutôt des aires conceptualisables, dans un espace homogène mais qui n'enferme rien. Dès lors, ce qui se trouve à l'intérieur du trait, cerné par lui, est-ce du sens ou un sens évidé? Le trait engendre-t-il un espace plein et différencié, ou bien marque-t-il de sa plaie vive, de son

39 À propos du rapport à l'image (dans la prière adressée au Christ figuré) vu comme généré par un problème d'invention cognitive, voir Mary Carruthers, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2002, pp. 96-100.

40 Jean Cassien, *Conférences*, X, («Seconde conférence de l'abbé Isaac. De la prière»), trad. E. Pichery, Paris, Cerf, Sources chrétiennes 54, 1958, pp. 75-96.

38 Kristina Mitalaite, *op. cit.*, p. 582.

sillon graphique les limites visibles du vide lui-même? C'est que la forme dans l'icône est débordée par sa fonction. Le trait iconique qui fait dessein, ne constituera jamais un périmètre, une limite pour l'être qu'il manifeste.⁴¹

Voilà quelques questions extrêmement pertinentes posées par Marie-José Mondzain devant le champ visuel et signifiant de l'icône. Car, en effet, la forme circonscrite de l'icône est débordée par la *fonction multiple* qu'elle exerce: le statique devient action; le cadré – mouvement en avant; les limites – transformations; les contours – transfiguration; la finitude matérielle – marque de l'infini spirituel. L'icône byzantine et post-byzantine, comme la parole, la lettre pour Théodulphe, donne forme à un manque, elle encadre le vide d'une présence à atteindre, elle est un seuil à franchir visuellement et spirituellement (noétiquement comme disait Clément d'Alexandrie). Jésus Christ n'est pas là, il faut le chercher, le joindre en créant un pont entre la réalité concrète et la réalité essentielle, qui unit l'homme image de Dieu à son essence naturelle, à Dieu l'Image lui-même. Mais, sans que cela soit véritablement contradictoire, le Christ est quand même là, il est présent, et pour le cœur et pour l'œil. L'icône *ne remplace pas* le Christ et *ne le représente pas*, mais elle rompt les espaces, elle lie deux mondes, pour confronter la présence humaine à la présence du transcendant. Elle est un

couloir temporel, si l'on peut parler ainsi. Et quand les Carolingiens cataloguent les Grecs iconophiles d'idolâtres, à cause de la coutume d'allumer des cierges devant les icônes et de les encenser, en disant que les yeux des icônes ne peuvent de toute façon rien voir de ce qu'on leur offre et que leur nez ne peut sentir l'odeur de l'encens⁴², l'incompréhension de la dimension sacrée, liturgique, est évidente, car ces lumières ne sont pas pour les icônes mais pour l'âme de celui qui les allume en signe d'honneur pour la personne présentifiée (le Christ ou les saints). La lumière et l'encens ne représentent rien d'autre que la réitération symbolique, rituelle, du geste-offrande accompli par les rois mages devant la naissance et donc devant la présence du Christ parmi les hommes. Et cette présence du Christ n'est évidemment pas concrète, bien que visible à travers les icônes (surtout à travers les icônes royales, dont l'importance liturgique est à souligner) qui relie le temps présent

⁴¹ Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie*, op. cit., p. 122.

⁴² «...et aliud *imagini oculos habenti et nihil cernenti lumen offerre, et naros habenti et nihil odoranti tymiamata adolere; aliud est loca divino cultui mancipata venerari, aliud picturibus quibuslibet coloribus comptis luminaria et tymiamata offerre.*», *Libri Carolini*, IV, 3 (20-23), p. 494 («C'est une chose que d'offrir de la lumière à une image qui a des yeux mais ne peut rien voir et de lui offrir de l'encens quand elle a un nez mais ne peut rien sentir. C'est une chose que de vénérer les lieux destinés au culte divin et un autre que d'offrir de l'encens et des cierges à des peintures composées de couleurs.», notre traduction).

du fidèle au temps historique de la vie, de la mort et de la résurrection du Christ et à la projection future du face-à-face final.

Le discours autour de l'icône est rempli de pièges et il est souvent difficile de trancher afin de rendre les choses plus explicites, plus claires, sans être réductif. Prenons par exemple une autre affirmation de Marie-José Mondzain :

Le contresens fondamental à éviter si l'on veut comprendre la doctrine chrétienne comme n'étant ni plus ni moins qu'une doctrine de l'image, c'est de confondre incarnation et matérialisation. [...] L'icône en tant que mémorial de l'économie incarnationnelle met en œuvre une chair qui n'est pas matière.⁴³

Les questions qui se posent d'emblée devant ces lignes sont les suivantes: la doctrine chrétienne est-elle «ni plus ni moins qu'une doctrine de l'image»? Et puis, est-ce vraiment une question du «vouloir» qui régit l'interprétation dans notre cas? Il est vrai que l'icône met en œuvre une chair (chair qui est *présence corporelle*), mais il est un peu hâtif de dire que cette chair n'est pas matière. Nous dirions qu'elle «n'est plus seulement matière» car elle a dépassé la matière, c'est une chair qui a été transfigurée par le divin; et l'incarnation n'est, en effet, aucunement équivalente à une simple matérialisation, elle est une manifestation dans la matière sans être réductible à cette matière, mais en utilisant ses formes. Seulement, il ne faut pas oublier qu'il ne s'agit pas uniquement de l'économie

incarnationnelle, mais aussi et surtout de l'économie résurrectionnelle et c'est encore plus en cela que l'image-icône, en tant que forme visible et palpable (Thomas a touché les plaies du Christ, bien que le corps du Christ n'obéissait plus aux lois terrestres) n'est plus réductible à la matière. C'est de la matière qui vainc la matière par son *pneuma*, par son souffle de vie éternelle, par ce que les latins ont traduit par *spiritus*. De plus, il serait exagéré d'affirmer que la doctrine chrétienne n'est en aucun cas «ni plus ni moins qu'une doctrine de l'image». Cette doctrine est centrale, fondamentale, mais l'ensemble du dogme chrétien ne se réduit pas à la question de l'image (qui est la partie visible de l'iceberg), la doctrine de base étant plutôt celle de la dualité créé/non créé, sans laquelle l'existence de l'image naturelle ou artificielle ne serait pas possible. Nous voici donc revenus au problème de la création, dernier point important de notre étude. Les images sacrées sont-elles légitimées ou non par leur création?

5. Le statut des artistes et l'acte créatif

La question de la création des images sacrées ou simplement religieuses, impliquant un historique de la condition des artistes clercs ou laïcs au cours du christianisme mériterait une étude à part, que ce travail ne peut pas se permettre d'entreprendre. Nous nous contenterons de passer en revue quelques éléments qui semblent essentiels pour la compréhension des prémisses menant à une certaine évolution de l'image picturale

43 *Op. cit.*, p. 124.

et à la naissance de l'image scénique au Moyen Âge, plus précisément: la dualité Dieu-Créateur/homme-créature; la dualité image naturelle/image artificielle qui en découle; la proscription de l'artiste-créateur et l'humilité de l'artiste – outil de la volonté divine; pour arriver aux formes de dépassement des contraintes imposées par la dualité première et aux artifices utilisés pour vaincre paradoxalement l'artificiel même.

Depuis les premiers temps du christianisme, c'est à Dieu seul que pouvait revenir le titre de *Créateur*: créateur de l'Univers, de l'homme et maître de sa Création. Nous avons vu, d'un autre côté, quelle était la condition réservée à l'homme, fabriquant d'images artificielles, d'idoles, dans l'Ancien Testament. La création humaine ne pouvant pas être pourvue d'une âme et d'yeux qui voient, ce qui sort des mains de l'homme a été perçu comme une fausse création, imitation sans vie et sans valeur de la création divine. Cette hiérarchie est clairement définie et établie, dans un esprit néoplatonicien et vétérotestamentaire dès le II^e siècle par Clément d'Alexandrie dans son *Protréptique*, dont nous reprenons un passage ici:

Seul le Créateur de l'univers, le «père, dont l'art est sans égal» a façonné une telle **statue animée**: c'est nous, c'est l'homme; tandis que votre Olympien, image d'une image et si discordante de la vérité, n'est que l'œuvre stupide de mains attiques. [4] «Image de Dieu» est son Logos (et ce divin Logos est fils authentique du Noûs, **lumière**

archétype de la lumière) et image du Logos est l'homme véritable, l'esprit qui est dans l'homme, et qui est dit, à cause de cela, avoir été fait à l'image de Dieu et «à sa ressemblance», assimilé au divin logos, par l'intelligence de son cœur et, par là, raisonnable. **Mais les statues à figures humaines ne sont qu'une image terrestre de l'homme tel qu'on le voit, né de la terre, et elles n'apparaissent que comme une reproduction passagère bien éloignée de la vérité.**⁴⁴

Nous avons à faire ici à un texte à valeur iconoclaste qui anticipe, en quelque sorte, la position carolingienne vis-à-vis de l'image figurative, bien que Clément d'Alexandrie fasse référence aux statues à figures humaines de dieux qui n'existent pas, et que Théodulphe, auteur des *Libri Carolini*, ait transféré cette condamnation sur les images d'hommes réels, sanctifiés par l'Église. Ce qui reste commun aux deux et qui va traverser l'histoire chrétienne est l'attention attirée sur le danger permanent que suppose l'acte de création de l'homme-créateur d'idoles, de l'homme-adorateur de l'œuvre de ses mains⁴⁵. Aimer les productions matérielles, équivaut à un amour faux tourné vers le périssable et non vers le spirituel, idée que St. Augustin reprendra dans son *Sermo Denis*

44 Clément d'Alexandrie, *Protréptique*, X, 98, 3-4, trad. Claude Mondéssert, Paris, Éd. du Cerf, 2004, chapitre «La voix de la vérité», pp. 166-167. Souligné par nous.

45 Voir Livre de la Sagesse, Sg. 13-14, et Isaïe, Is. 44, 9-20 (13: l'exemple du forgeron).

(XXIV)⁴⁶, en condamnant le forgeron qui fait une image humaine, adore une idole artificielle, au lieu de voir cette image de Dieu en soi.

Pour le Père latin, l'adoration de l'image peinte est une injure que l'adorateur fait à l'image divine et à Dieu. L'auteur des LC [*Libri Carolini*], use également de cet argument. La confrontation qu'il dresse entre l'*homo pictus* ou homme sans vie, et l'*homo verus* en est le reflet. [...] il fait ressortir la même infériorité des œuvres d'art (*opus artificis*) par rapport à l'artiste (*opus Dei*).⁴⁷

Non seulement l'artiste n'a pas le droit de prétendre au titre de Créateur, puisque seuls le Père, le Fils et l'Esprit Saint sont Créateurs, comme le démontre Théodulphe, mais sa création artificielle ne peut rivaliser avec la création divine pour plusieurs raisons précises parmi lesquelles: l'absence de lumière divine, l'absence de vie, d'âme, donc de profondeur, absence de mouvement, apparence vide de contenu réel, puisque l'homme vrai est l'homme vivant, irréductible à son image superficielle.

Seul l'homme investi d'un pouvoir créateur par Dieu peut dépasser le statut d'*opifex* et manipuler la matière de manière miraculeuse, comme Moïse pour la fabrication du serpent d'airain. Ainsi, les créations humaines ne sont légitimes

que si la volonté divine intervient directement dans leur production, et que par conséquent, l'homme devient un intermédiaire entre Dieu et sa Création. Nous revenons de cette manière à ce qu'affirmaient les iconoclastes byzantins en disant que le Christ n'avait jamais demandé que l'on dessine son portrait ou qu'on enseigne la Nouvelle Loi par des images. La réplique des iconophiles avait été qu'il n'avait dit nulle part non plus qu'il fallait écrire les Évangiles... De même, nous voyons plus clairement maintenant l'énorme intérêt des byzantins pour prouver et faire accepter l'origine achéiropoiète de certaines icônes matrices, dont le *perigraphé* aura été tracé ou imprimé par la volonté divine, l'homme n'ayant plus qu'à le remplir de couleurs et de lumière d'or.

Voici donc une première manière de contourner la condamnation de la création humaine: légitimer la *re-production* d'icônes ayant pour matrice originaire une image non faite de la main de l'homme et inscrire l'ensemble de la production imaginaire dans une lignée qui permette à tout moment la remontée vers l'*archétype*. Sortir de cette lignée, du *type* de figuration, équivalait à rompre le lien direct de la descendance et à renoncer aux origines (participantes de la divinité) de l'icône. Fait que les byzantins puis les orthodoxes du monde post-byzantin ont voulu éviter à tout prix.

À cela s'ajoute le statut particulier accordé aux producteurs de ces icônes: humble condition d'instruments, d'outils, mais condition privilégiée puisque l'artisan était un outil dans la main divine.

46 *Sermo Denis XXIV*, éd. G. Morin, *Miscellanea augustiniana*, t.1, Rome, 1930, p. 148.

47 Kristina Mitalaite, *op. cit.*, p. 81. Voir aussi les chapitres 23 et 24 du deuxième livre des *Libri Carolini*, II, 24, éd. *cit.*, p. 281 (8-14).

C'est ce qui explique l'absence de signature sur les icônes consacrées et les images peintes de tradition byzantine, jusqu'à nos jours, bien qu'à partir du IV^e siècle les sources documentaires écrites commencent à signaler les noms ou les monastères d'origine des maîtres peintres reconnus de leur temps, ce qui facilite pour l'historien la tâche de la reconstitution. Ceci est valable aussi pour l'Occident, où l'on commence à connaître le nom des artistes grâce aux documents des commandes faites pour tel ou tel retable, à Pise ou à Florence. La grande majorité des œuvres, surtout les sculptures, restent anonymes, conformément à la tradition ici exposée, jusqu'à l'avènement de la Renaissance.

Pour éviter toute déviation, et pour garder intacts les chaînons menant à l'image archétypale, les Byzantins ont fait de la production d'images l'affaire exclusive de l'Église, les moines étant non seulement les gardiens du dogme des Saints Pères relatif à l'icône mais aussi les gardiens des techniques spécifiques à l'élaboration des icônes. Techniques transmises par l'apprentissage, probablement écrites plus tard sous forme de manuels, les herminies, dont nous gardons le fameux exemple du guide de peinture de Denis de Fournas, datant probablement du XVIII^e siècle⁴⁸. Il en fut de même en Occident, où les monastères

abritaient les producteurs de miniatures, enluminures et d'images religieuses, mais par contre il n'est pas certain que les sculpteurs de Vierges à l'enfant ou de Crucifix furent toujours des gens de l'église, surtout avec la prolifération des statues et des hauts-reliefs sur les murs et les tympans des cathédrales. C'est d'ailleurs ainsi que Jean-Claude Schmitt résume la situation occidentale:

Il n'existe en effet pas de «loi» (*lex*), ni de droit (*jus*) régissant la production des images au Moyen Âge: aucun texte officiel, telle une ordonnance royale ou une bulle pontificale, ne dit comment faire les images, ne fixe un canon iconographique, n'interdit telle ou telle représentation. Il n'en existe pas moins une norme ou plutôt des normes de la figuration, mais qui restent implicites et n'empêchent pas une grande variété des formes: ce sont les normes internes de la tradition artistique qui font qu'un artiste peint ou sculpte une Vierge à l'Enfant comme il «convient» (*decus, convenientia*), comme il l'a appris, comme il est «normal» de le faire, sans s'interdire pourtant une marge de liberté et d'innovation qui explique, au bout du compte, qu'un madone «romane» soit différente d'une madone «gothique» ou que plusieurs manières de figurer la Trinité se soient succédé entre le XII^e et le XV^e siècle.⁴⁹

Même après le choc des réformes protestantes, iconophobes et iconoclastes, la réaction du concile de Trente en faveur d'une doctrine stable ne se solde que par

⁴⁸ Voir *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, introd. et notes M. Didron, trad. du manuscrit byzantin du *Guide de la peinture* par Paul Durand, Paris, Imprimerie royale, 1845.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 138.

la nouvelle confirmation des décrets du Concile de Nicée II et par un conseil plutôt général et assez vague concernant les images religieuses acceptées par l'Église catholique. Caractère trop peu spécifique qui impliqua par la suite plusieurs écrits, et bulles papales qui suppléaient au manque d'un véritable manuel de peinture religieuse. Ainsi, par exemple, le *Traité des saintes images* de Molanus contre les iconoclastes de Flandre, en 1570⁵⁰, la condamnation par le pape Urbain VIII de la figuration monstrueuse de la Trinité sous la forme d'un homme à trois visages, en 1628, la bulle *Sollicitudini Nostrae* du pape Benoît XIV qui interdit la représentation du Saint Esprit sous la forme d'un beau jeune homme, en 1745.

Mais avant le concile de Trente, les artistes théologiens du Moyen Âge trouvèrent plusieurs autres «ruses» pour faire échapper leurs œuvres à la condamnation pesant sur les créations matérielles. À la pensée carolingienne qui affirmait que l'homme peint est chargé de fausseté, car «l'image artificielle n'est pas un moyen valable de transmettre les valeurs éthiques qui forment la personne dans la société» valeurs comme: «la foi, l'espoir et la charité, qualités essentielles de l'homme vrai, [qui] ne peuvent être visualisés dans des peintures figées

et sans vie»⁵¹, les siècles suivants ont opposé dans l'art roman et surtout dans l'art gothique les frises et les suites de peintures murales et fresques, les scènes sculptées à l'extérieur et à l'intérieur des églises et des cathédrales. Et toutes ces images-là offraient un contexte de plus en plus riche aux personnes figurées, qui apparaissaient avec leurs costumes et leurs outils (indiquant leur statut social) au milieu de scènes de travail, de prière, de pèlerinage, d'aumône, de repentance, de baptême, etc., en transmettant, en dépit des dits carolingiens, les valeurs essentielles de la société chrétienne médiévale. De plus, qu'y a-t-il de plus «vivant» que les statues peintes qui accueillent les fidèles à l'entrée romane de l'église Saint-Jacques de Compostelle, à Vézelay, ou aux entrées des cathédrales de Chartres, Reims ou Amiens? Pour mettre dans l'ombre la matière figée dont ces images étaient fabriquées, qu'y avait-il de mieux que de peindre les sculptures qui s'élançaient de la pierre et de figurer plusieurs fois

⁵⁰ Voir l'édition critique: Jean Molanus, *Traité des saintes images*, Introduction, traduction, notes, index et iconographie par François Boespflug, Olivier Christin et Benoît Tassel, 2 vols, Paris, Cerf, 1996.

⁵¹ Kristina Mitalaite qui reprend et traduit les mots de Théodulphe *op. cit.*, p. 293 (voir *Libri Carolini*, I, 2, *éd. cit.*, pp. 115-120). Il faudrait se rappeler aussi la définition de l'icône donnée par Jean Damascène: «Autre est l'icône, autre le sujet; l'on trouve toujours une différence sur un point ou sur un autre; elle ne serait sinon autre chose que celui-ci. Ainsi le portrait d'un homme même s'il reproduit les traits de son corps, n'a pas la puissance qui l'anime, elle ne vit, ni ne parle, ni n'exprime, ni ne sent, ni ne meut ses membres», *Défense des saintes icônes*, *éd. cit.*, pp. 226-227.

de suite le même personnage, pour donner à l'œil du croyant l'illusion du mouvement et de l'action? La Passion du Christ, le crucifiement, devenaient de véritables drames où le bien et le mal se confrontaient, où les personnages se bousculaient. Et il faut avoir à l'esprit qu'une image n'est jamais seule au Moyen Âge; toute une suite de légendes, d'histoires, de miracles entourent son prototype ou l'image même. Faut-il rappeler les histoires miraculeuses de statues de la Vierge ou de Saint Nicolas qui bougent, qui parlent, qui agissent et réagissent à ce qu'on leur fait⁵²?

Les images du Moyen Âge sont loin d'être dépourvues de vie et de dramatisme du moins dans le processus de la réception, et il en est de même du côté byzantin, bien que dans un autre registre. La statuaire étant exclue ou en tout cas fortement minimalisée (réduite à des bas-reliefs en pierre ou en bois), à cause de son histoire chargée d'idolâtrie, ce sont la mosaïque, la fresque et la peinture murale qui prennent la relève. Les images s'agrandissent, se multiplient, l'icône du saint s'entoure des scènes de sa vie, de ses miracles qui rendent le prototype encore plus présent dans les esprits des croyants, qui ne connaissent déjà que trop bien son histoire. La Passion peinte du Christ commence à

faire le tour du naos des églises et, les gestes, les attitudes, les détails humains, narratifs et dramatiques s'accumulent. L'image, l'icône fonctionne comme une *présence effective*, pour reprendre une formule de Marie-José Monzain, «présence d'un regard qui garantit et ne peut tromper», mais, ajoute-t-elle, la présence que garantit l'image «ne peut être une présence réelle»; «dans l'image artificielle c'est la pression de l'absence qui fait tout le poids de l'autorité»⁵³. En effet, une absence logique, rationnelle de l'hypostase figurée, mais qui devient une véritable *présence liturgique*, qui participe au rituel à travers le corps de l'icône, d'où l'impression de théâtralité mystique qui l'enveloppe.

La liturgie est une représentation scénique de la Bible, la parole donnée en spectacle liturgique: «Dieu nous a exposés, nous les apôtres, nous donnant *en spectacle* au monde, aux anges et aux hommes» (I Cor. 4, 9). «Il a effacé l'acte qui était rédigé contre nous... il a dépouillé les dominations et les a publiquement livrées *en spectacle*, en triomphant d'elles par la croix» (Col. 2, 14-15). La liturgie construit son cadre: le temple architecturé, les formes et les couleurs, la poésie et le chant; l'ensemble de ses harmoniques s'adresse à l'homme entier. Son niveau d'élévation exige sobriété, mesure et goût artistique. C'est pourquoi la liturgie céleste dont parle l'Apocalypse informe et structure la liturgie terrestre, lui donne sa tonalité d'icône du céleste. Elle définit l'art sacré

52 Voir le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, les légendes de l'icône de la Vierge insultée, de Gil de Zamora et Gautier de Coinci. Consulter aussi Pappariopoulou, *Histoire de la civilisation hellénique*, Paris, 1878, qui raconte des histoires similaires.

53 *Op. cit.*, pp. 120, 121.

par un critère infaillible: la participation au mystère liturgique.⁵⁴

L'art, l'image, participe au mystère et fait participer les fidèles à ce drame profond qui traverse le christianisme. Émile Mâle ne disait-il pas aussi que «cette mort d'un Dieu, ce mystère des mystères, c'est le fond, c'est l'âme même de l'art du Moyen Âge»⁵⁵? L'icône réactualise cette mort, mort terrestre et anticipe la résurrection de l'homme, à l'exemple du Christ, elle montre le chemin de la transfiguration: un chemin très humain (rendu par les détails narratifs et dramatiques des images), mais toujours accompagné de la lumière divine, pour arriver à cette lumière dans toute sa pureté. Pour contourner la condamnation première, l'icône donne à voir une forme matérielle, humaine, il est certain, mais cette forme, ce contour est tracé sur un fond de lumière, sans ombre, et cette lumière d'or est la lumière de Dieu. La perspective renversée fait que c'est cette lumière même qui propulse, qui met en avant la personne figurée. Le Christ, la Vierge, les Saints sont tous portés par cette lumière aveuglante devant le regard du croyant, et ainsi devant son âme.

Nous retrouvons cette même volonté, peut-être inconsciente, d'échapper à la condition d'*opifex* en faisant participer la Création divine à la vie de l'image

artificielle, chez Suger, le fameux abbé de Saint Denis, dans la mise en place d'images illuminées par le soleil: les vitraux⁵⁶. Il déclenche ainsi un processus d'abstraction de l'image faite de la main de l'homme, qui n'existe plus dans sa plénitude visuelle qu'à l'aide de la lumière solaire, création divine. Merveilleux artifice technique qui fait pendant au fond doré des icônes byzantines: les personnages éclairés de la sorte, deviennent porteurs d'une présence très différente de celle des simples peintures murales romanes. La naissance du gothique équivaut à une illumination. Il s'agit non seulement de la sortie massive de l'image à l'extérieur de l'église, vers l'espace laïque, et donc du changement du statut de l'image – qui devient un entre-deux, un champ centripète du profane et du sacré – mais aussi de l'absorption de la lumière divine

⁵⁴Paul Evdokimov, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁵*L'Art religieux de XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, tome II, Paris, Armand Collin, 1968, p. 160.

⁵⁶Les vitraux ont une longue histoire bien avant leur floraison au sein de l'art roman: les fenêtres multicolores de Sainte-Sophie, à Constantinople, décrites par Paul le Silencieux au VIe siècle et celles de Saint Démétrius de Thessalonique; des fragments datant du milieu du VIe siècle et provenant de San Vitale de Ravenne, des vestiges du VIIIe siècle provenant d'Angleterre et de France, puis, un peu plus tard, d'Allemagne. Dans l'art roman, les vitraux frappent par leur clarté, car ils conservent une coloration franche pour laisser pénétrer le maximum de lumière à l'intérieur de l'édifice, comme le remarque Catherine Brisac. Voir *Le vitrail*, Paris, Cerf, 1990, et Xavier Barral (dir.), *L'art du vitrail: XIe-XVIe siècles*, trad. Chistiane de Montclos, Paris, Mengès, 2004.

par l'image humaine et l'émanation, la prolifération de cette lumière à l'intérieur du corps (architectural et humain) de l'église.

Nous voici arrivés à la sixième et dernière manière de contourner la condamnation pesant sur la création artificielle: le théâtre. Mais en quoi l'image scénique pouvait-elle dépasser l'image picturale?

Un des nombreux reproches faits à l'image artificielle par les Carolingiens était l'observation que l'image plastique dépersonnalise, qu'elle manque de vie et, par conséquent, de sens et de foi (*res sensu carens*)⁵⁷. Pour Théodulphe, note Kristina Mitalaite, «les actes immobilisés, paralysés des saints dans l'image peinte contredisent la foi et l'imitation vivantes du Christ. Les images ne sont pas aptes à les rendre visibles»⁵⁸. Nous affirmions à

un moment donné que les *Livres Carolins* et la pensée iconoclaste des théologiens de Charlemagne s'inscrivaient parfaitement dans la lignée des Pères latins et dans l'esprit occidental sans représenter un clivage, une rupture. En effet, si nous analysons l'attitude carolingienne, aidés par toutes les études qui lui ont été consacrées, il n'est pas difficile de se rendre compte que le refus de la sacralité de l'image a mené non seulement au renforcement du rôle didactique de l'image en Occident, mais aussi à un retour de facture anthropocentrique à l'homme en tant qu'être social. Sans le savoir, les théologiens carolingiens et la politique «sociale» de Charlemagne créaient toutes les conditions favorables à l'apparition du théâtre religieux au Moyen Âge.

Comment dépasser le caractère figé de l'image si ce n'est par le mouvement? Comment renoncer aux actes immobilisés, paralysés, des saints si ce n'est par l'action véritable, la mise en acte de ces figurations? Et comment garder les saints, la Vierge sous les yeux, en tant qu'exemples vivants⁵⁹, si ce n'est à l'aide d'acteurs pleins de foi et de respect des choses saintes? Voilà une des hypothèses que nous lançons... Il est évident que

57 Voir pour plus de détails K. Mitalaite, *op. cit.*, p. 293. Elle cite aussi un syllogisme très intéressant de Théodulphe: «tout ce qui manque de vie manque de sens; tout ce qui manque de sens manque de foi; donc, tout ce qui manque de vie manque de foi.», p. 490 (Omne, quod caret vita, caret sensu. Omne, quod caret sensu caret fide. Omne igitur, quod caret vita, caret fide.), *Libri Carolini*, I, 17, p. 187 (24-26).

58 «Sicut ergo non potest videri in his 'exitus conversationis sanctorum', sic nec fides imitari, quoniam quae illis desunt, in his nec videri nec per has imitari possunt.» («Ainsi, puisque dans ces images (icônes) on ne peut pas voir la fin de la vie des saints, de même, à travers ces images on ne peut pas imiter leur foi, car tout ce qui leur manque ne peut ni être vu dans les icônes, ni ne peut être imité.»), *ibidem*, I, 17, p. 187 (20-24).

59 L'imitation du saint en tant qu'actualisation ou en tant que visualisation des vertus ne peut être qu'active, démontrée par les actions humaines, disait Théodulphe, «Nam cum sint spes, fides et caritas invisibilis et incorporalis qualitatis secundum proprietatem suae substantiae, in vero homine, qui has habet, videri non possunt,

plusieurs facteurs entrent en jeu dans la naissance du théâtre au sein de la liturgie chrétienne, puis en dehors de celle-ci: la liturgie et les mœurs orientales, l'évolution des images, l'évolution dramatisante des chants, la vie monacale, le besoin d'un enseignement rapide et efficace au peuple, la redécouverte de *la mimésis*. Mais il est aussi tout à fait certain que la théologie a joué un rôle essentiel dans l'évolution de l'image picturale et dans l'apparition et le développement parallèle de l'image scénique au sein de l'Église catholique.

Une partie des images faites de la main de l'homme s'était débarrassée ainsi de son support matériel, artificiel: elle ne matérialisait plus un *homo pictus*, mais c'est le *homo verus* qui incarnait l'image. Beau retournement, qui excluait le danger d'idolâtrie de l'image sacrée, mais menaçait de tomber dans celui de la perte du sacré et même de la dimension religieuse. Fallait-il échanger le docile support de bois contre le capricieux support humain? L'Occident et l'Orient avaient fait leur choix.

nisi forte in operibus demonstrantur; sedes enim earum sicut et ceterarum virtutum in anima est, [quam constat/ esse invisibilem]» («Étant donné que l'espoir, la foi et l'amour ont des qualités invisibles et incorporelles conformément à leur substance, elles ne peuvent pas être vues dans l'homme véritable qui les possède, sauf si elles se manifestent, éventuellement, à travers les actions de celui-ci; car leur siège, comme celui des autres vertus se trouve dans l'âme [qui, comme on le sait, est invisible]»), *ibidem*, I, 17, pp. 187-188 (26-31).