

# CORPS



Jugement dernier, Heures de Jean de Dunois, v. 1440-1450, British Library.

*L'Homme étant par définition composé d'une âme et d'un corps, ce dernier peut se définir comme sa part matérielle et périssable. Créé par Dieu à partir de la terre, le corps est ainsi du côté du sensible, du tangible, et en relation avec l'ensemble du cosmos dont l'Homme est la créature dominante. Par ce modelage primordial à partir de la glaise, le corps se caractérise aussi par sa malléabilité. Son caractère passif et influençable fait du corps le réceptacle du péché. Le terme de chair (sarx) désigne originellement la condition de créature mais prend une dimension morale chez Paul de Tarse pour qui la chair est intimement liée au péché et aux qualités négatives du corps (Ro 7,16-25 et 8, 4-1). Ainsi, s'impose la nécessité d'un contrôle et d'une domination de l'esprit sur le corps qui se doit de demeurer dans une passivité qui garantit le fonctionnement harmonieux de l'être. Le regard porté sur le corps oscille donc entre cette méfiance liée au péché, puisque le péché originel fut de nature charnelle (d'orgueil d'abord, puis de luxure), et une valorisation liée au mystère de l'Incarnation. Le corps et ses activités, ses mouvements, ne sont pas mauvais ou bons en eux-mêmes ; leur valeur dépend plutôt de l'esprit qui les commande.*

On peut envisager les manifestations du corps dans la pensée visuelle médiévale sous deux aspects. Le premier concerne sa constitution, à travers ses qualités matérielles et substantielles, et le second, les conséquences de sa malléabilité, à savoir ses modalités de transformation.

## Constitution

Le corps se définit donc avant tout comme une **MATIÈRE** modelée selon certaines proportions et qui possède des qualités propres, dont celle d'être un contenant pour l'âme. Elle a aussi pour propriété essentielle d'être périssable.

Les propriétés substantielles du corps tel qu'il a été créé par Dieu lui permettent aussi de se placer dans un rapport analogique vis-à-vis du **COSMOS**, soit que les éléments naturels fassent signe vers lui, soit que sa structure et son organisation fassent signe vers ce qui l'entoure.

Le corps, par sa substance malléable et sa capacité à faire signe vers d'autres choses, est aussi un lieu privilégié de l'expression d'une relation d'**IMAGE**.

# CORPS

BASCHET, « La parenté partagée », in *Anima e corpo nella cultura medievale*, éd. Casagrande et al., Tavarnuzze-Firenze, 1999, p. 122-137 ; BASCHET, « Âme et corps : une dualité non dualiste », in *Corps et âmes : une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, 2016, p. 42-45 ; BASCHET, *Corps et âmes*, Paris, 2016 ; BÉGUERIE et al., *Musée d'Unterlinden, Colmar*, Strasbourg, 1991 ; BIERNOFF, *Sight and embodiment in the Middle Ages*, Basingstoke-New York, 2002, p. 18-21 ; CAMPORESI, *La chair impassible*, Paris, 1986 ; CASTERA, « La peau et sa pathologie », *Médiévales*, vol. 2, n° 3, 1983, p. 7-17 ; HECK, « Entre dissemblance et incarnation », *Perspective*, n° 2, 2014, p. 352-360 ; LE GOFF, « Corps et âme », in *Dictionnaire raisonné de l'Occident Médiéval*, éd. Le Goff et al., Paris, 1999 ; LE GOFF et al., « Civiliser le corps », in *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, 2003, p. 145-165 ; LE GOFF et al., « La maladie et la médecine », in *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, 2003, p. 113-123 ; LE GOFF et al., *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, 2003 ; LÉON-DUFOUR (dir.), « Corps », in *Vocabulaire de théologie biblique*, Paris, 1962 ; MOORE, « Heresy as Disease », in *The concept of heresy in the Middle Ages (11th-12th c.)*, éd. Lourdaux et al., Louvain-La Haye, 1976, p. 1-11 ; MOSETTI CASARETTO (dir.), *Il corpo impuro e le sue rappresentazioni nelle letterature medievali*, Alessandria, 2012 ; RIBÉMONT, « Un corps humain animé », in *Le corps et ses énigmes au Moyen Âge*, éd. Ribémont, Caen, 1993 ; SCHMITT, « Le corps en Chrétienté », in *La production du corps*, éd. Godelier et al., Amsterdam, 1998, p. 339-355 ; SCHMITT, « Corps malade, corps possédé », in *Le corps, les rites, les rêves, le temps : essais d'anthropologie médiévale*, Paris, 2001, p. 319-343 ; SCHMITT, *Le corps, les rites, les rêves, le temps*, Paris, 2001 ; SOLÈRE, « Corporéité », in *Dictionnaire du Moyen Âge*, éd. Gauvard et al., Paris, 2004, p. 343-347 ; UELTSCHI, « La chair et le corps », in *Le corps et ses énigmes au Moyen Âge*, éd. Ribémont, Caen, 1993, p. 221-231 ; VINCENT, « Discipline du corps et de l'esprit chez les Flagellants au Moyen Âge », *Revue Historique*, vol. 302, 2014, p. 593-614 ; WÉBER, *La personne humaine au XIIIe siècle*, Paris, 1991 ; WIRTH, « Le reflet du divin », in *L'image à l'époque gothique*, Paris, 2008, p. 133-165 ; WIRTH, *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris, 2011 ; WIRTH, *L'image du corps au Moyen Âge*, Florence, 2013 ; *Le Cuer au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, 1991.

## Transformation

Le fonctionnement du corps ne se limite pas à la somme des éléments naturels qui le composent et interagissent avec lui. Il est avant tout habité. Tout corps possède une âme qui exerce sur lui un contrôle, altère sa forme et son comportement.

De par sa nature matérielle, le corps est une substance soumise à l'influence d'éléments qui peuvent le dominer sont et susceptibles d'**ALTÉRER** sa forme. La maladie, le péché causant le dérèglement de l'harmonie avec l'âme, la possession démoniaque modifient la forme du corps, exprimant des états dégradés de la chair dans sa relation à l'esprit.

Cette malléabilité négative peut naturellement être contrebalancée par une transformation positive.

L'Incarnation restaure la similitude entre Dieu et l'Homme, le sacrifice du Christ régénère l'Homme et restaure l'état premier de la chair. Cette réorganisation du corps et de son rapport à l'âme peut être désignée par la formule corps **SPIRITUALISÉ**.

Le corps lui-même peut œuvrer à cette transformation positive. Ce corps **EN PERFORMANCE** doit être soumis à un contrôle moral garantissant la justesse dans l'expression des émotions ou dans son comportement face à Dieu.

# CORPS ALTÉRÉ

## Corps infirme



Infirme, Psautier de Stuttgart, v. 820-830, Württembergische Landesbibliothek.

Ce psautier a été réalisé durant le premier tiers du IX<sup>e</sup> siècle dans le scriptorium de Saint-Germain-des-Prés. Chaque psaume s'ouvre par une lettrine ornée et une image autonome accompagnée du premier verset en lettres capitales, qui sert de rubrique. Ici, le psaume 6 s'accompagne de la représentation du psalmiste dolent, qui en appelle à la miséricorde divine : allongé sur son lit, il voit lui apparaître la main de Dieu, tandis qu'un petit personnage s'enfuit à droite.

Le motif du corps alité, de l'homme infirme est courant dans l'art médiéval et se rattache à une longue tradition qui se ramifie en différentes déclinaisons thématiques au cours des époques mais semble se rattacher à la même idée qu'illustre le verset 3 du psaume 6 : « *Miserere mei Domine quoniam infirmus sum sana me Domine quoniam conturbata sunt ossa mea* » (« Aie pitié de moi, Seigneur, car je suis sans force ; guéris-moi, Seigneur, car mes os sont tremblants »). L'infirmité du corps, qui ne résulte pas uniquement des péchés individuels, exprime la condition intrinsèque de l'Homme face à Dieu : rendu impuissant par le péché originel, il doit s'en remettre, par componction, à la miséricorde de Dieu afin de recouvrer la santé du corps, qui passe par celle de l'âme. Contrairement à d'autres affections qui semblent plutôt relever de la conséquence de péchés individuels ou ataviques (comme la lèpre qui, selon les auteurs, se contractait en étant issu de relations sexuelles illicites), celle dont semble souffrir le psalmiste est plutôt à considérer comme une conséquence globale de sa condition d'être humain.

Le psaume, dans son texte et dans son illustration, mêle la thématique de la maladie

Parce qu'il est matière, le corps est intrinsèquement inférieur à l'âme, principe transcendant qui l'anime (voir **ÂME COMME PRINCIPE DE VIE**). Cette idée s'affirme très fortement avec la relecture des textes d'Aristote au XIII<sup>e</sup> siècle et culmine avec l'hylémorphisme de Thomas d'Aquin, pour qui l'âme est si intimement liée à la matérialité de la chair que c'est elle qui donne ses traits au corps. Celui-ci est alors caractérisé par la passivité, qui est une condition nécessaire au bon fonctionnement de l'Homme.

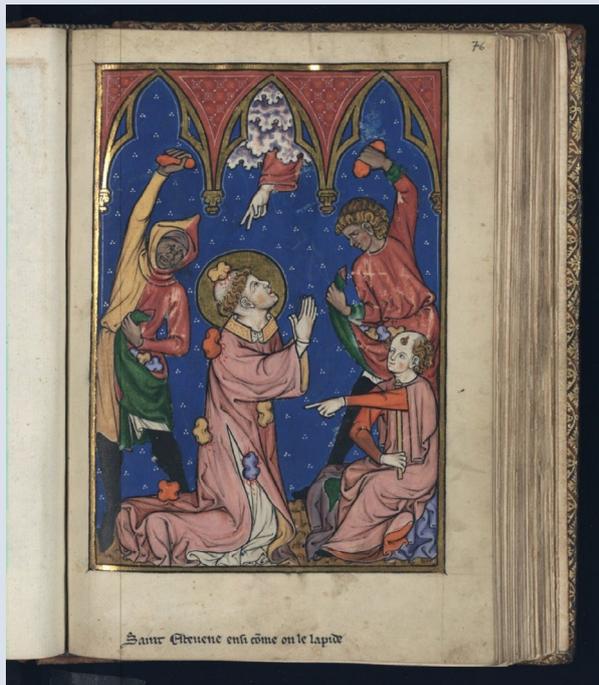
Ainsi, la maladie, le péché, sont capables de modifier l'apparence du corps de manière à ce qu'elle se conforme à la disposition intérieure ; cela concerne plus particulièrement les affections qui touchent la peau, partie la plus visible du corps. Cette modification de la forme du corps est souvent mise en rapport avec la possession démoniaque qui est en quelque sorte le prototype de la maladie. Au XI<sup>e</sup> siècle, Raban Maur établit des correspondances entre l'hérésie, parmi d'autres péchés, et la lèpre. Pour Thomas de Cantimpré (*De natura rerum*, 1245), la dégénérescence morale résultant du péché ou de l'hérésie amène la déformation physique, et pour Roger Bacon, le péché modifie l'apparence de l'Homme, car c'est un acte contre-nature. C'est la non-conformité du corps à sa forme originelle qui signifie la dégradation de l'être ; le corps agit dès lors par lui-même et surtout *pour* lui-même, dans le but de sa propre satisfaction. L'âme cesse d'exercer son contrôle sur le corps.

Les discours sur la relation entre le péché, la maladie et les différentes altérations du corps sont variables et entretiennent des relations complexes tout au long du Moyen Âge ; toutefois il en résulte une constante qui fait le lien entre la laideur du corps et l'impureté

# CORPS ALTÉRÉ

comme atteinte du corps à celle de l'infirmité comme condition de l'âme : « Je suis épuisé à force de gémir ». La figure en fuite, à droite de l'image, peut alors être interprétée à la fois comme une personnification des ennemis que mentionne le psaume ou de la maladie elle-même, qui affligeait l'homme, et que chasse l'intervention de Dieu. Ici, l'altération du corps résulte donc autant de la condition profonde de l'Homme que d'un dérèglement accidentel ou contingent de l'harmonie du corps et de l'âme. La guérison ne passe donc pas par le soin du corps, mais par l'esprit, car l'Homme en son entier a été rendu infirme par le péché.

## Corps laid



*Saint Étienne lapidé, v. 1285-1290,  
Bibliothèque nationale de France.*

*Ce manuscrit d'origine franciscaine a été composé pour Marie de Gavre à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Il comporte peu de texte et beaucoup d'images de la vie du Christ ainsi que des martyrs, dont celui de saint Étienne. Celui-ci est agenouillé en prière au centre de l'image, frappé à coups de pierre par deux bourreaux au visage grimaçant. L'ordonnateur du martyr le désigne du doigt. La main de Dieu émerge des nuées en réponse à la prière du saint.*

spirituelle. La lèpre est non seulement assimilée à l'hérésie, mais aussi au péché de chair et à une sexualité excessive. Le péché est ici la source du mal physique. La maladie peut aussi être une mise à l'épreuve : c'est le cas pour Job et le pauvre Lazare. Dans ce dernier cas, on pose également la question de la transmission du péché, dont la lèpre est le signe : est-il hérité de ses parents (comme le voudrait la tradition médicale qui fait de la lèpre la conséquence d'un péché de nature sexuelle) ou bien le signe de la transmission du péché originel ? Ce questionnement rejoint les déclinaisons de la maladie dans les récits et les images, qui présentent différentes causes à l'altération des corps : le péché individuel ou la condition universelle de l'Homme après la Chute. C'est la profondeur du mal qui est ainsi mise en lumière, et avec elle, la possibilité ou non de la rédemption.

Dans la pensée médiévale, le corps est le reflet de l'âme : il témoigne de sa qualité et de ses états. L'apparence physique et vestimentaire renseigne donc sur la personne, sur ce qu'elle est. On voit ainsi, avec le tournant naturalisant des représentations du XIII<sup>e</sup> siècle, apparaître le motif du bourreau ou de l'homme mauvais à la laideur trahissant l'âme pécheresse. Ces représentations, dans le cas des bourreaux du Christ ou d'autres martyrs, se doublent souvent d'un antisémitisme qui tend à les montrer avec des traits grossiers et une peau sombre, qui les identifie comme l'Autre mauvais.

Dans l'image, un fort contraste sépare la figure agenouillée d'Étienne et les personnages simiesques des bourreaux, aux visages bruns et grotesques. Leur rictus facial accompagne la violence de leurs gestes, au contraire de l'attitude sereine du martyr. Les vêtements jouent également un rôle dans l'expression du mal : l'habit parti jaune et orange de l'homme de gauche semble souvent associé à des figures mauvaises ou, à tout le moins, au désordre et à la transgression.

# CORPS ALTÉRÉ

On remarque néanmoins que le personnage de droite qui désigne la scène, peut-être Saul gardant les manteaux des bourreaux, échappe à cette iconographie de l'homme mauvais, apanage des bourreaux. On retrouve ce type de représentation dans de multiples scènes, notamment les représentations de la flagellation du Christ.

## Corps malade

Contrairement au type iconographique, fréquent dans l'art occidental, du malade représenté gisant dans son lit, la représentation du lépreux est ici celle d'une personne active, mais dont on questionne le statut au sein de la société. Les marques sur la peau sont caractéristiques de ce type de maladie et s'inscrivent dans une tradition iconographique bien ancrée au XIV<sup>e</sup> siècle, qui met l'accent sur les affections dermatologiques les plus spectaculaires, mais aussi les plus fréquentes. La lèpre en fait partie et constitue sans doute l'une des maladies les plus chargées de signification, puisqu'elle est associée à l'hérésie et aux déviances sexuelles dans beaucoup de traités théologiques depuis le début du Moyen Âge. Il s'agit en effet d'une atteinte à la forme, à l'apparence du corps, à son enveloppe extérieure, laquelle passe souvent pour témoin de la qualité d'être d'une personne. La maladie apparaît donc à la fois comme un signe extérieur de péché, un châtiment, mais aussi une incitation à la conversion : à la fois punition et mise à l'épreuve.

Dans le texte qui accompagne cette image, le statut des malades au sein du clergé est remis en question. La maladie les rend-elle incapables d'effectuer les sacrements ? La réponse semble être affirmative : la maladie est un facteur d'exclusion, de perte d'un statut particulier, ici le sacerdoce. La souillure dont leur corps porte la marque rejaillit semble-il sur leur âme et sur leur aptitude à assurer les fonctions du prêtre. Le corps est ici clairement marqué, déformé par le mal, mais toujours actif et capable de se mouvoir. Il est toutefois affecté par une déviation vis à vis de la norme et on ne peut manquer de souligner que le terme de monstre a pu être utilisé pour désigner des malades de la lèpre, chez Gauthier de Coinci notamment (*Miracles*).



Discussion entre un évêque et des clercs lépreux, v. 1360-1375, British Library.

Compilé au XIV<sup>e</sup> siècle en Angleterre, l'*Omne Bonum* est une encyclopédie en quatre volumes rédigée entre 1360 et 1370 par James Palmer. L'image illustre un texte qui questionne le statut des religieux malades et leur capacité, en cas d'infirmité ou d'atteinte physique, à assurer leur charge et leurs bénéfices. Plusieurs clercs tonsurés, à gauche, sont représentés avec des marques visibles sur la peau qui rappellent la lèpre, face à un évêque qui les conseille.

GREEN et al., « Diagnosis of a "Plague" Image », *The Medieval globe*, vol. 1, n° 1, 2016, p. 309-326.

## Corps monstrueux

En intégrant les races monstrueuses au sein de l'espace de la Création, cette mappemonde témoigne de la place qu'occupe le monstre dans les mentalités médiévales. Au XII<sup>e</sup> siècle, le terme apparaît dans le Psautier d'Oxford pour désigner un prodige ou un miracle divin, mais les autres occurrences dans la littérature médiévale témoignent de son utilisation pour désigner les créatures animales, humaines ou hybrides caractérisées par leur rareté et leur apparence exceptionnelle.

Il s'agit donc à la fois d'un signe divin et d'une déviation vis à vis de la norme, car le monstre se définit toujours par sa dissemblance : les races présentées dans la bordure de la carte du psautier sont autant de formes de corps divergeant de celui qui constitue le prototype de l'Homme en même temps que son renouvellement par l'Incarnation,

# CORPS ALTÉRÉ

Cette carte du monde a été réalisée dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et se trouvait à l'origine dans un psautier anglais d'où elle a été retirée. La mappemonde est centrée sur Jérusalem, et orientée vers l'est selon un axe qui remonte vers les fleuves du paradis et le jardin d'Éden, juste sous la figure du Christ en majesté entouré d'anges. Dans la partie basse de la mappemonde, plusieurs races monstrueuses sont représentées.



Christ régnavant sur l'univers,  
Londres, British Library, Add ms. 28681, v. 1260

c'est-à-dire le Christ. Les monstres représentés sont tous humanoïdes : cannibales (monstrueux par leurs mœurs plus que par leur forme), hybrides, dotés de membres supplémentaires ou surdimensionnés... Ce panel correspond à l'idée, commune pendant le Moyen Âge central, de races sensées habiter les confins du monde, et à propos desquelles certains théologiens comme Augustin d'Hippone ou Amboise de Milan (*De Cain et Abel*, *Patrologie latine* 14, 317) s'interrogent depuis la fin de l'Antiquité : sont-ils descendants d'Adam ? Quelle est leur place au sein d'un monde régi par la loi divine ?

Cette déviation vis à vis du modèle ne les exclut pourtant pas de la Création. Le monstre s'y inscrit pleinement, témoignant à la fois de sa diversité et d'une hiérarchisation (ici exprimée spatialement) entre le semblable et le dissemblable, mais aussi d'un lien particulier que le monstrueux (souvent associé à la merveille et au prodige) entretient avec le sacré en tant qu'élément distinctif, qui attire l'attention et porte un message. De fait, puisque le centre du monde est Jérusalem, entourée des terres connues et habitées par l'Homme, les races monstrueuses dépeintes sur la carte sont repoussées dans ses extrémités, dans les marges.

Quant aux monstres hybrides animaliers qui se situent sous la mappemonde, ils sont eux aussi à leur juste place dans l'ordre divin dominé par le Christ en majesté. Leurs corps, qui s'affrontent en deux figures complémentaires par leurs caractéristiques, sont assignés à un espace visuel précisément cadré et y remplissent la fonction de supporter la pesanteur du monde.

BIERNOFF, *Sight and embodiment in the Middle Ages*, Basingstoke-New York, 2002, p. 18-21.

## Corps possédé

Au Moyen Âge, maladie et possession sont étroitement associées selon un rapport d'analogie : la maladie prend possession du corps du malade comme le démon prend possession du corps de sa victime. L'attitude du possédé témoigne d'un état du corps et de l'âme en opposition avec celle du Christ et des apôtres. On le voit contorsionné, tirant sa barbe et ses cheveux pour ouvrir une bouche béante qui laisser s'échapper un diable. Ici, il semble

# CORPS ALTÉRÉ

utile de rappeler l'étymologie de ce mot : le grec *diabolos* signifie celui qui divise et semble particulièrement pertinent dans le contexte d'une image où le possédé est caractérisé par un corps agité et exerçant sur sa propre tête des tractions suggérant une possible dislocation, en totale opposition avec l'attitude maîtrisée des apôtres et du Christ. Le déséquilibre, le mouvement violent participent à l'expression de ce désordre physique, de même que l'ouverture forcée de la bouche par les mains de l'homme. Portant atteinte à son corps, il dégrade l'image de Dieu qui est en lui comme en tout homme.

L'effet de composition vise certes à mettre en avant les deux protagonistes, mais le possédé apparaît également séparé du peuple, au sein duquel son exorcisme lui permettra de retourner.

*Cette miniature se trouve dans un évangélaire richement enluminé, réalisé à la fin du X<sup>e</sup> siècle pour l'évêque Egbert de Trèves. Elle représente l'épisode de l'exorcisme du démoniaque de Gérasa par le Christ. Au premier plan, le Christ bénit le possédé, qui apparaît dénudé et enchaîné. Un petit démon noir et ailé sort de sa bouche pour signifier que le mal quitte le corps sous l'action miraculeuse de l'exorcisme du Christ. Sur la droite de l'image, les démons s'enfuient en chevauchant*

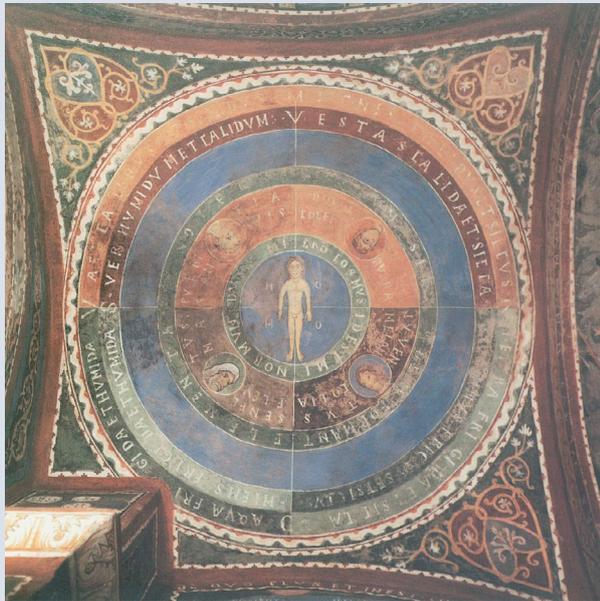


*Christ guérissant le démoniaque de Gérasa, Codex Egberti, Trèves, Staatsbibliothek, ms. 24, fol. 26v, 977-993.*

*des porcs (grex porcorum). Dans la partie supérieure de l'image, des gardiens chargés de garder les porcs racontent le miracle accompli par le Christ à tous les habitants de la ville de Gérasa.*

# CORPS COMME COSMOS

## Corps comme microcosme



Homme-microcosme,  
Anagni, cathédrale San Magno, 1234-1255.

*La crypte San Magno d'Anagni a été réaménagée au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, au moment de la reconstruction de la nef et de l'élaboration d'un programme de fresques, qui seront exécutées entre 1231 et 1255. Elle comprend plusieurs cycles narratifs de l'Ancien et du Nouveau Testament, ainsi qu'un plafond peint représentant un homme-microcosme inscrit dans un diagramme inspiré du Timée. La fresque se présente sous la forme d'une composition circulaire partagée en quatre par deux lignes perpendiculaires qui se croisent au centre, sous la figure d'un personnage nu accompagné de l'inscription « HOMO ». Autour de la figure, sur le pourtour, le mot mundus clôt l'ensemble.*

L'ensemble se présente sous une forme circulaire qui symbolise la totalité du monde, où chaque quartier associe un âge de l'homme à une humeur dominante et une saison décrite par ses qualités élémentaires. Ces parties de l'homme sont elles-mêmes associées aux éléments reportés sur le cercle extérieur et également qualifiés selon leurs propriétés.

Le schéma d'Anagni met en avant la similarité entre la structure sous-jacente du monde et la nature du corps de l'homme, constitué de quatre humeurs (sang, bile rouge, bile noire, flegme), elles-mêmes partageant des propriétés avec les quatre éléments (air, feu, terre, eau), tout en évoluant au fil de quatre saisons (printemps, été, automne, hiver) qui reflètent les âges de l'homme (enfance, jeunesse, âge mûr, vieillesse). Le

Le corps se définit, dans la pensée chrétienne médiévale, comme une matière. Il est donc formé des quatre éléments qui composent le monde et se montre sujet aux variations de leur équilibre, avec l'ensemble de la Création. Il se caractérise également par une organisation hiérarchique des différentes parties, depuis la tête jusqu'aux pieds.

L'anthropologie chrétienne hérite sur ce point de la tradition platonicienne antique par le biais d'Augustin d'Hippone. Elle fait de l'Homme l'achèvement de la Création, le dernier être créé par Dieu, qui résume dans toutes ses parties celles de l'Univers. Il est construit en résonance avec lui et possède une relation aux choses du monde de l'ordre du rapport analogique : du point de vue du microcosme, le corps humain est un résumé du monde et des éléments qui le composent, tandis que sous l'angle du macrocosme, le monde et les sociétés s'organisent sur un mode similaire à celui du corps.

Ainsi, on trouve dans nombre de traités scientifiques du Moyen Âge la reprise du canon de la médecine grecque, qui avait théorisé la mise en relation des composantes du corps humain avec les éléments naturels. Si on observe des variations d'un auteur à l'autre, des constantes persistent : généralement, la chair est la terre, puisque modelée au commencement par Dieu, le souffle est air, le sang et les fluides sont composés d'eau, la chaleur vitale découle du feu. La théorie des humeurs fait ainsi correspondre les fluides corporels (bile noire, bile rouge, sang et flegme) aux qualités morales, aux saisons et aux éléments, par des systèmes analogiques variables tout au long de cette phase de redécouverte de la médecine de Galien (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle). Les traductions des traités arabes, d'inspiration

# CORPS COMME COSMOS

monde et l'Homme sont semblables en nature et en fonctionnement, tout en adoptant des formes différentes. Il ne s'agit donc pas seulement d'un réseau de significations mais aussi d'un rapport ontologique entre les choses. C'est ce qu'on retrouve dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville, qui associe l'air et le sang, tous les deux humides et chauds, comme sur la fresque d'Anagni (*Étymologies*, IV, 5, 3). Le corps constitue un monde en abrégé et Isidore de Séville va jusqu'à affirmer que l'homme reflète l'évolution du monde (*Sententiae*, I, 8, 1-2) : de fait, l'inscription du corps dans un cycle d'âges et de saisons l'inclut aussi dans un temps universel.

Le monde a pour centre l'Homme, qui le résume : c'est le sens de l'inscription qui entoure la figure centrale (elle dit : « *microcosmus, id est minor mundus* »). La situation de la fresque, peinte sur un plafond, et sa forme circulaire participent à cette symbolique qui fait de cette figure cosmologique un tout englobant l'espace : une description synthétique de la Création fondée sur les principes analogiques qui, reliés entre eux, montrent l'harmonie des choses.

ALVERNY, « L'homme comme symbole », in *Études sur le symbolisme de la Sagesse et sur l'iconographie*, éd. Burnett, Aldershot, 1993 ;  
BASCHET, « Âme et corps : une dualité non dualiste », in *Corps et âmes : une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, 2016, p. 42-45 ;  
PRESSOUYRE, « Le cosmos platonicien de la cathédrale d'Anagni », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, vol. 78, n° 2, 1966, p. 551-593.

## Corps mystique

Le corps est une organisation hiérarchique composée de différentes parties dotées de fonctions différenciées. La métaphore paulinienne du corps mystique (1 Cor. 12, 12-13) fonde le recours massif, durant tout le Moyen Âge, à la métaphore du corps pour désigner l'organisation d'un collectif ou d'une institution qui peut être la ville, l'État... Toutefois c'est dans ce type d'image du corps mystique du Christ que s'exprime avec le plus de force l'importance de la symbolique du corps en tant qu'unité organisée et harmonieuse.

Cette image du *Laudibus sanctae crucis* s'organise autour des axes de la croix, aux extrémités de laquelle apparaissent, dans des médaillons, la tête, les pieds et les mains du

grecque, par Constantin l'Africain vers 1080, ou celle du *Canon* d'Avicenne par Gérard de Crémone en 1187 renouvellent le regard porté sur le corps et son fonctionnement : la théorie des humeurs se précise et s'organise tout en intégrant une partie des considérations aristotéliennes sur les rapports âme-corps.

À une échelle différente, l'organisation hiérarchique du corps, composé d'organes et de parties différentes reliées et commandées par l'esprit a entraîné son utilisation métaphorique pour désigner un ensemble ou une communauté. Le corps mystique du Christ est ainsi formé par l'ensemble des croyants, mais c'est aussi l'Église et ses institutions qui peuvent avoir recours à ce type de modèle illustrant l'organisation cohérente des différentes parties unies dans un fonctionnement global. Le corps est donc éminemment signifiant, puisque le terme latin *corpus* peut servir à désigner la nef d'une église, une enceinte de bâtiments, un collège ou une corporation. L'édifice ecclésial accentue encore cette association entre le lieu et le corps, symbolique et mystique puisqu'au *corpus* de la nef s'ajoute le terme de *caput*, le chevet, et les bras de la nef qui, en reprenant la forme de la croix, adoptent la forme du corps du Christ.

On constate à travers ces exemples que le terme « corps » ne désigne plus seulement la chair de l'homme, mais aussi un ensemble d'éléments réunis et fonctionnant ensemble, ou ayant vocation à être réunis. Il faut enfin noter que l'hérésie est vue comme une maladie symbolique du corps social et rapprochée de la lèpre. Enfin, remarquons que de cette conception christologique du corps mystique découle, à partir du XII<sup>e</sup> siècle, une application à la société civile : dans le *Polycraticus*, Jean de Salisbury développe

# CORPS COMME COSMOS



Corps mystique du Christ, v. 1170-1180,  
Bayerische Staatsbibliothek.

*De Laudibus sanctae crucis* est un recueil de louanges à la Croix composé par Raban Maur, évêque de Mayence, pour Louis le Pieux vers 810. Cette version est un manuscrit composé entre 1170 et 1175, où le texte est accompagné d'un grand nombre de dessins à la plume. On y trouve notamment une image du corps mystique du Christ.

Christ. C'est un ordonnancement du monde selon un axe orthonormé, qui est à la fois croix et corps. En jaillissent les rinceaux végétaux enserrant les médaillons des personnages, eux-mêmes répartis hiérarchiquement de bas en haut. Au centre, la Vierge-Église est à la jonction des deux axes : il semble que, comme le corps-croix du Christ,

l'idée d'un corps-état à la tête duquel se trouve le roi. Les monarchies européennes s'emparent en effet massivement de ce thème afin de donner une dimension sacramentelle à leur fonction régaliennne, ce qui provoque l'opposition de l'Église.

elle fasse référence aux deux dimensions de la corporéité christique. Au XII<sup>e</sup> siècle on trouve chez Simon de Tournai, notamment, l'idée que le Christ est doté de deux corps : un corps de chair donné par la Vierge et un corps mystique composé par la communauté des fidèles. De fait, il est à la fois corps de chair (le visage, les mains et les pieds percés de blessures le rappellent) et corps spirituel réunissant, ordonnant et hiérarchisant les membres de l'Église dans l'espace, et aussi dans le temps, puisque ce corps contient les patriarches.

L'organisation verticale des figures est structurée par les rinceaux végétaux émergeant de cette croix vive, analogue à celle que l'on peut trouver dans l'abside de la basilique Saint-Clément de Rome. Les rinceaux sont une référence à la loi divine qui découle de l'incarnation et du sacrifice du Christ. Cette loi est aussi garante d'unité, d'ordre et de cohésion au sein de la communauté. Les prophètes, puis les patriarches forment l'assise de l'ensemble, qui se développe dans un élan vertical. Au plus près de la tête du Christ se trouvent les apôtres, qui sont séparés des autres personnages par les bras de la croix. La figure de l'Église, au centre, semble se faire le relais ou l'écho du médaillon du Christ : c'est vers elle que se tournent les regards des martyrs figurés au premier registre sous l'axe horizontal.

BASCHET, « Spirituel et corporel : un modèle social », in *Corps et âmes : une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, 2016, p. 61-97, p. 25.

# CORPS COMME IMAGE

## Image agentielle



*Christ des Rameaux, XV<sup>e</sup> siècle,  
Musée de Cluny.*

*La statue représente le Christ bénissant, vêtu d'un manteau de pourpre et coiffé d'une auréole en forme de croix. Il est assis sur un âne, lui-même debout sur un socle de bois muni de roues : ce type de statue fait partie intégrante des pratiques liturgiques d'Allemagne du sud et était promené à travers la ville durant les fêtes des Rameaux.*

L'affirmation du lien substantiel entre l'image et son référent s'illustre dans ce type d'images en trois dimensions qui a fait partie intégrante d'une théâtralisation de la liturgie. La statue est littéralement une « re-présentation » du corps du Christ, une façon de le rendre « à nouveau présent » dans l'espace et le temps du spectateur. Le fait que la statue soit munie de roulettes

Si l'âme ne peut pas agir dans le monde sans le corps, alors on peut concevoir que la représentation plastique des corps, sous la forme d'images matérielles, puisse être le réceptacle d'une présence transcendante. A contrario, le corps lui-même peut devenir le réceptacle d'une entité transcendante, et ce par une relation d'image entre un corps de chair et un corps spiritualisé.

Lieu possible d'une présentification du prototype qu'elles représentent, les images matérielles, et plus particulièrement les statues, sont donc le lieu d'une sorte de jeu mineur de l'Incarnation : les statues de culte, qui possèdent déjà la tridimensionnalité des corps et peuvent être approchées par les dévots, deviennent des images miraculeuses, capables de s'animer, de se déplacer, d'agir, de ressentir : la littérature médiévale abonde en exemples de statues qui répondent à des gestes ou des paroles (« Du clerc qui mit l'anneau au doigt de la Sainte Vierge » chez Gauthier de Coincy vers 1260), qui sont frappées ou blessées (voir les exemples cités par Jean-Marie Sansterre), ou qui reçoivent des fidèles les mêmes soins qu'une personne réelle. Cette présence du sacré dans l'image est aussi le vecteur d'une sacralisation du lieu où elle se trouve. Les qualités corporelles de ces images incarnées sont parfois affirmées au point qu'elles ressemblent à des corps véritables ou qu'elles sont traitées comme telles.

Ainsi, certaines statues ou icônes (telle celle du *Sancta Sanctorum* à Rome qui a été progressivement dissimulée sous les ornements) sont habillées, manipulées, déplacées au cours de certains rites. Le fait que l'on conserve pendant de longues périodes des statues réputées investies d'un pouvoir miraculeux illustre cette conception

# CORPS COMME IMAGE

montre qu'elle n'était pas destinée à être statique et qu'elle était prévue pour un déplacement au cours des processions liées à l'événement qu'elle représente : l'entrée du Christ à Jérusalem. Ainsi, et même si ces statues sont souvent conservées dans l'église le reste de l'année en vertu de leur valeur propre, leur véritable efficacité est liée à leur usage et à la mobilisation rituelle de la présence divine du Christ en un temps donné.

Au cours de celui-ci, loin d'être une présence lointaine, le Christ est virtuellement présent à travers la statue qui le représente : on le signifie dans l'espace et la statue sert à matérialiser sa présence au cours de la cérémonie. Celle-ci consiste en un rejeu de l'événement passé, au cours duquel on accueille le Christ dans la ville en suivant le récit biblique : le rite sert ici de cadre et de moteur, en quelque sorte, d'une récupération du temps sacré qui active la présence de la statue et son efficacité et en fait un corps véritable le temps du rite. En traitant l'œuvre comme on traite un corps et en lui rendant les mêmes honneurs qu'on rendrait à son prototype, les pratiques et les dispositions rituelles font de cette image un avatar terrestre, un réceptacle de la présence divine. En outre, cela demande la participation active des fidèles qui prennent part au rituel : participation affective (ils revivent l'action), mentale (le décor et l'environnement participent à la recréation imaginaire de la chose) et physique (certains tiraient la statue, d'autres tiennent des palmes dans le cortège). Ainsi, la statue s'inscrit dans le même espace, la même temporalité et la même dimension que le fidèle, ce qui permet une mise en présence et une proximité très grande entre le fidèle et le Christ.

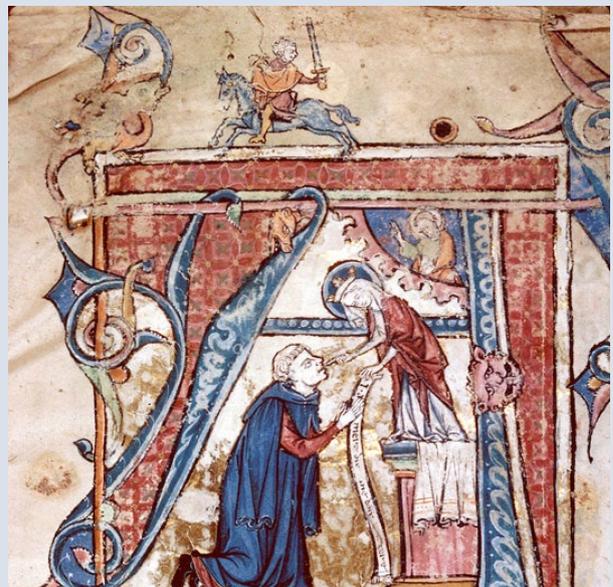
OSTOIA, « A Palmesel at the Cloisters », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 14, n° 7, 1956, p. 170-173.

## Image miraculeuse

Le manuscrit des Miracles est particulièrement riche en enluminures qui illustrent des épisodes mettant en scène des images de la Vierge, qu'il s'agisse d'images mentales ou d'images matérielles telles que les statues. Au fil des récits, on y montre des statues qui s'animent, qui saignent, qui accomplissent des miracles car elles sont habitées par leur prototype : elles deviennent

de l'image réceptacle de son prototype, et en quelque sorte nouvel avatar de celui-ci, site particulier de sa présence sur terre.

La dévotion peut conduire à faire de son propre corps ce réceptacle d'un prototype transcendant. La stigmatisation constitue le paroxysme d'un processus d'identification au Christ, au cours duquel la chair malléable du fidèle reçoit l'empreinte des souffrances du Christ. Le corps du dévot devient alors image du Christ lui-même.



Gauthier de Coinci priant la Vierge, XIII<sup>e</sup> siècle, Bibliothèque municipale de Besançon.

*Les Miracles de la Vierge*, compilés à partir des années 1218 par le moine bénédictin Gauthier de Coinci, sont un ensemble de récits relatant divers miracles liés à la Vierge. Beaucoup sont d'inspiration byzantine, et certains inspireront, quelques décennies plus tard, les *Cantigas d'Alphonse X de Castille*. L'image est la première lettrine du prologue. Elle représente, dans le A du premier vers (« A la loenge et a la gloire ») le miracle relaté plus loin par l'auteur : alors qu'il est en prière devant une image de la Vierge, celle-ci s'anime. On la voit ici tendre la main vers la bouche du clerc qui lui tend un phylactère inscrit (« La mere die me doint matere ») qui affirme la source et l'inspiration divine des récits à venir. Enfin, Dieu le Père surmonte et bénit la scène.

des corps animés par la présence divine qui agit par leur intermédiaire pour produire des miracles, convertir de nouveaux fidèles ou en protéger

# CORPS COMME IMAGE

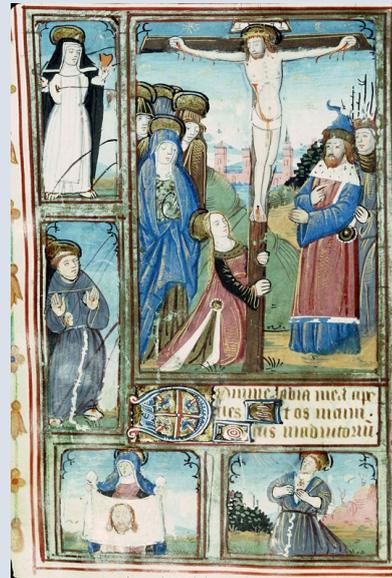
d'autres.

La lettrine du frontispice est à cet égard un exemple assez éloquent de la façon dont le manuscrit rend compte de la nature de ces images-corps miraculeuses : le moine est agenouillé en prière devant un autel où se trouve l'image. Il est important de souligner que c'est bien de cela qu'il s'agit : la Vierge est de petite taille, debout sur un autel couvert d'un linge. À la fois convention iconographique et description d'une réalité historique, ce type de dispositif sert, tout au long du manuscrit, à indiquer qu'il s'agit bel et bien d'une statue de culte placée dans une église. Pourtant, cette statue, fut-elle faite de main d'homme, est apte à recevoir la présence divine qui s'exprime et agit par son intermédiaire : c'est la capacité de l'image à établir un lien substantiel qui est ici en jeu, puisque la mimésis rend la matière capable de devenir un lieu de présence du divin qui s'y incarne. Le lien image/prototype est fermement affirmé comme étant un lien entre les choses, une relation substantielle qui permet la convocation du sacré et sa mobilisation par la prière d'une part, et surtout par la volonté du prototype lui-même.

L'image-corps reprend donc le mode de fonctionnement du corps humain : c'est une matière façonnée selon une forme spécifique et animée, mise en mouvement, par un principe supérieur d'origine divine. Statues et corps deviennent similaires, si bien que l'image de culte devient un corps secondaire pour le divin qui s'y manifeste de façon transitoire ; mais c'est bien la forme qui assure la capacité de l'image à convoquer une présence, par l'effet de sa ressemblance au prototype.

## Stigmatisation

Dans cette image, sainte Catherine de Sienne et saint François d'Assise sont en train de recevoir les stigmates, le regard tourné vers la Crucifixion tout en étant séparés par le compartimentage de l'image : ils ne sont pas dans le même espace ni dans le même temps, mais par l'identification profonde au Christ, ils sont arrivés à recevoir sa présence jusque dans leur chair. La participation au martyr du Christ n'est pas que spirituelle, elle est aussi corporelle et charnelle : c'est par le geste, l'attitude, la recréation de l'événement que



Crucifixion, stigmatisation des saints, XVI<sup>e</sup> siècle, Bibliothèque municipale de Châlons-en-Champagne.

*Cette Crucifixion, qui se trouve au début de l'office de la Croix dans un livre d'heures normand, s'organise autour de l'image classique du Christ en croix. Elle est toutefois entourée de plusieurs représentations de saints : sainte Catherine de Sienne, saint François d'Assise, sainte Véronique. Elle témoigne de l'importance des pratiques de dévotion issues de l'imitatio Christi et de la devotio moderna qui ont largement pénétré les milieux aristocratiques du Nord sous l'influence des ordres mendiants.*

les martyrs parviennent à l'imitation parfaite des saints stigmatisés, eux-mêmes images du Christ.

Les deux saints stigmatisés ont, semble-il, une vision directe du Christ, mais à travers le médium matérialisé par les cadres de l'image : leurs yeux sont tournés vers la scène principale alors qu'ils reçoivent les stigmates, qui semblent naître de jets de sang dont les directions pointent vers les différentes parties du corps du crucifié. Le corps devenant image du Christ fait écho au voile de Véronique : ce sont deux matières recevant l'empreinte du Christ.

Le corps devient un lieu d'image par la stigmatisation : la *mimésis*, en tant qu'imitation non pas des apparences, mais de l'essence, se manifeste à divers degrés. Il y a l'empreinte physique de la Sainte Face sur le voile de Véronique, et les marques corporelles dans les corps des dévots stigmatisés. L'imitation formelle est un moyen de devenir une *imago*, possédant des caractéristiques ontologiques de son prototype.

# CORPS COMME MATIÈRE

## Corps comme contenant



Homme discutant avec son âme, XV<sup>e</sup> siècle,  
Bibliothèque nationale de France.

Cette image d'un homme conversant avec son âme est issue d'un traité de dévotion de la fin du Moyen Âge, attribué à Jean Gerson et copié à la fin du XV<sup>e</sup> siècle à destination d'un commanditaire francilien. Il ouvre la première partie du livre, qui débute par une supplique du narrateur s'adressant à son âme.

Cette image issue d'un traité de dévotion illustre le statut paradoxal du corps dans la pensée médiévale : il est à la fois une prison et un temple. Le corps est l'*ergastulum* de la patristique ; le terme apparaît à plusieurs reprises pour désigner la prison de la chair, notamment chez Ambroise de Milan et Augustin d'Hippone dans la *Cité de Dieu*. Il est aussi un temple pour Paul de Tarse : « le corps de l'homme est un temple de Dieu » (I Corinthiens 3).

Le corps de l'homme est le contenant de l'âme : celle-ci, située dans la poitrine et représentée sous la forme habituelle du petit personnage nu, est circonscrite dans un espace muni de barreaux d'où elle ne peut s'échapper. Âme et corps sont deux entités complémentaires, dont la relation prend ici la forme d'un dialogue, comme dans de nombreux traités médiévaux. Ils sont à la fois distincts (on ne peut les confondre) et liés l'un à

Selon la Genèse (2, 7), « Dieu façonna alors l'homme de la poussière de la terre » (*Formavit igitur Dominus Deus hominem de limo terræ*). Ce verset a souvent été représenté comme un modelage du corps à partir de la matrice terrestre. Cette relation forte entre la terre et la chair est présente très tôt, notamment chez Tertullien, pour qui le corps de l'homme est la glaise animée par le souffle de vie (*De carne Christi* 9, 1, vers 203-206). Elle est aussi soulignée par Isidore de Séville qui rapproche le terme *homo* de *humus*, terre (*Étymologies* 11, 4).

Ce lien primordial entre le corps et le monde se prolonge dans la correspondance entre chaque partie du corps et les éléments du cosmos, qu'illustre la théorie médicale des humeurs, fondée sur des relectures de Galien. Le corps humain est un résumé de l'Univers tout entier. Le corps masculin est d'ailleurs considéré comme le plus achevé, avec une dominance chaude et sèche qui le rapproche des qualités de l'âme, alors que la femme, froide et humide, est rejetée du côté du terrestre et du matériel.

En tant que matière, le corps est un contenant : l'analogie de la lanterne, du vase recueillant la lumière, est souvent utilisée par les théologiens pour qualifier la relation du corps à l'âme. De fait, suivant une longue tradition pré-chrétienne (Platon y fait déjà référence dans certains écrits), le corps est la prison de l'âme, si bien que quelques représentations paléochrétiennes utilisent la métaphore de l'oiseau en cage. Elle se retrouve au XI<sup>e</sup> siècle dans l'abside de Saint-Clément de Rome). Cette rhétorique extrême est beaucoup nuancée par la suite ; Thomas d'Aquin pousse à son paroxysme l'union de l'âme et du corps. Jusqu'à la fin du Moyen Âge néanmoins, le corps comme contenant

# CORPS COMME MATIÈRE

l'autre (l'âme ne peut s'extraire du corps tant qu'il est vivant). L'âme est ici moins un principe vital que l'âme intellectuelle, qui est le guide intérieur.

Tandis que l'âme est emprisonnée dans le corps, celui-ci s'inscrit dans une architecture qui rappelle que le corps n'est pas seulement la prison de chair, source du péché, mais aussi le temple qui l'abrite, lieu possible de la résurrection. L'image, en proposant une analogie entre le corps et les éléments architecturaux, rappelle sa dimension matérielle, quantifiable, construite. Elle pose la question du rapport entre l'intériorité et l'extériorité : on aperçoit, du côté de la main droite du personnage, une construction militaire munie de meurtrières. À gauche, au contraire, se trouve une maison plus largement ouverte vers l'extérieur : la forme des ouvertures peut être signifiante dans le contexte et faire allusion aux conditions de perception du monde par le corps.

Le corps est décrit dans une double fonction de prison et de temple, de véhicule soumis au jugement et à la décision de l'âme, principe pensant et conscient. Le dialogue qui s'instaure entre les deux parties rappelle que l'Homme est la conjonction d'un principe matériel et d'un principe spirituel dont la relation est ici celle d'un échange rationnel.

## Corps périssable

À la différence du gisant, qui représente le défunt dans un corps de gloire, le transi est une représentation du cadavre livré en pâture à la vermine. Apparu au début du XIV<sup>e</sup> siècle, ce type d'ornement funéraire montre avec éloquence le destin du corps mortel : c'est une enveloppe matérielle destinée à revenir à la poussière d'où elle est issue et qui n'a été, durant l'existence de l'homme, qu'une enveloppe transitoire, soumise au changement et aux effets du temps.

Ce transi était accompagné de quatre têtes à différents stades de décomposition et arborant des attributs ecclésiastiques qui permettaient d'identifier notamment un évêque et un pape ; elles sont attestées par un dessin de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Ces figures accompagnent le phylactère s'échappant de la bouche du mort : « Qui que tu sois, tu seras terrassé par la mort. Reste là, prends garde, pleure. Je suis ce que tu

demeure présent dans la pensée et il est aussi vu comme un lieu : c'est le temple, le réceptacle du divin tel que l'avait formulé Paul de Tarse (« votre corps est le temple de l'Esprit saint », Corinthiens 6, 19), puisqu'il peut aussi être un lieu d'expérience du divin (voir **ÂME INTELLECTUELLE**).

La substance du corps s'oppose à celle de l'âme en ce qu'elle est périssable et éphémère. La représentation du corps mort devient un thème courant au cours du Moyen Âge et si, jusqu'au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, les images mettent plus volontiers l'accent sur l'élévation de l'âme, des représentations plus réalistes mettant l'accent sur la corruptibilité du corps et le destin de la chair deviennent courantes. Le *Dit des Trois Morts et des Trois Vifs* commence par exemple à être illustré dans la peinture murale italienne, dans les bibles ou les psautiers, et témoigne de l'évolution des représentations : le squelette fait de plus en plus souvent place à des images détaillées de cadavres en putréfaction. Le processus s'accroît considérablement avec le début de la Peste Noire, en 1347, et c'est dans les premières années du XV<sup>e</sup> siècle qu'apparaissent les premiers transis. Ces images funéraires, qui représentent le mort sous la forme d'un cadavre, ne remplacent toutefois pas les gisants ; ils les complètent au sein de dispositifs qui donnent à voir simultanément le corps glorieux du défunt et ce qu'il laisse derrière lui dans son ascension, c'est à dire son enveloppe charnelle retournant à la poussière. Comme le souligne Jean Wirth, la monstruosité du cadavre est le signe que l'Homme n'est image de Dieu que lorsqu'il est vivant et non plus après sa mort. La vieillesse et ses souffrances sont aussi la preuve de la déchéance de l'Homme après la faute (voir **MATIÈRE CORRUPTIBLE/INCORRUPTIBLE**).

# CORPS COMME MATIÈRE



Transi, 1403,  
Musée du Petit Palais d'Avignon.

Cette dalle funéraire, qui représente le corps du cardinal avignonnais Jean de Lagrange, mort en 1402, se trouvait à l'origine dans le soubassement d'un monument funéraire plus vaste. Il était complété par un gisant plus traditionnel détruit au XVIII<sup>e</sup> siècle lors du réaménagement de l'église Saint-Martial où l'ensemble se trouvait auparavant. Réalisé en 1403, c'est le plus ancien transi conservé en France.

seras, un tas de cendre. Implore, prie pour moi ». Le trépas et la corruption finale sont montrés comme étant universels. Le mort s'adresse aux vivants pour les mettre en garde, ce qui rapproche le transi des sujets tels que les Trois Morts et les Trois Vifs.

Ce transi faisait partie à l'origine d'un ensemble composite traditionnel, opposant le transi (en partie basse) au gisant (en partie haute). La double représentation du défunt souligne le lien persistant entre l'image de la personne (ce qu'elle est en substance), dont l'intégrité persiste dans la mémoire monumentale et les prières des vivants, et la chair décomposée que renferme le tombeau : le corps matériel, qui se dégrade tout en conservant son essence. C'est à cette chair que l'âme sera réunie au moment de la Résurrection, et c'est aussi à elle que l'âme continue d'être attachée après la mort (voir **MORT COMME RUPTURE ET TRANSITION**).

COHEN, « Tombs that teach », in *Metamorphosis of a death symbol: the transi tomb in the late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley, 1973, p. 84-95 ; WIRTH, « La forme macabre de l'ostentation », in *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris, 2011, p. 120-127.

## Création du corps

« Qu'est-ce que la chair, sinon la terre changée en figures qui lui appartient ? », demande Tertullien dans *De carne* (IX, 1). Le texte de la Genèse relate en effet comment le corps d'Adam a été formé par Dieu à partir d'une matrice primaire qui est la terre. Le premier homme est le résultat de l'union d'un principe matériel et d'un principe transcendant insufflé par Dieu, la matérialité de l'âme ayant pourtant été affirmée dans les premiers siècles, notamment par Tertullien (puis réfutée par toute la théologie augustinienne).

L'étoffe du manteau de Dieu est animée d'un mouvement qui répond au souffle donné à Adam, mais aussi à la source parallèle au corps, évoquant la circulation du flux vital dans la matière. La partie basse du drapé se répand à terre avec une légère distorsion : là où devrait se trouver le corps de Dieu s'étale un fond sur lequel se détache la nudité du premier homme : Dieu se confond avec le lieu, car étant créateur de toute chose, il ne peut y être localisé.



Création d'Adam, v. 1380-1395,  
Bibliothèque Sainte-Geneviève.

Cette image issue d'une traduction française de l'encyclopédie de Barthélémy l'Anglais ouvre le chapitre III, consacré à l'âme. Dans la plupart des copies du texte à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, c'est la scène de la création d'Adam qui sert de frontispice. Ici, dans un décor évoquant le jardin d'Éden, le Créateur est représenté sous les traits d'un vieil homme au long manteau bleu et rouge. Il est penché sur le corps allongé d'Adam, dans la bouche duquel il insuffle la vie.

# CORPS COMME MATIÈRE

Au contraire, le corps d'Adam est une matière issue du lieu qui le contient, animée et transformée par le souffle de Dieu et en relation avec ce qui l'entoure. La chair est en rapport avec la terre, le sang avec l'eau qui fait peut-être aussi référence à l'eau lustrale du baptême préfigurant le sacrement.

# CORPS EN PERFORMANCE

## Affliction empathique



*Pietà Röttgen, 1330-1360,  
Rheinischen Landesmuseum.*

*Datée des années 1330-1360 et produite à Mayence, cette Pietà représente le Christ mort sur les genoux de Marie et se trouvait peut-être à l'origine sur le soubassement d'une croix. Caractéristique du style expressif des sculpteurs allemands de la fin du Moyen Âge, ce groupe sculpté a conservé une partie de sa polychromie d'origine.*

La *Pietà* ou Vierge de Pitié est un type d'image qui apparaît au début du XIV<sup>e</sup> siècle et illustre un épisode qui n'est pas relaté dans les évangiles : le moment où la Vierge recueille le corps du Christ mort sur ses genoux. Les nombreuses illustrations de cet événement sont l'occasion de mettre en scène de façon très éloquente la douleur ressentie par la Vierge et de provoquer, par mimétisme et par empathie, la compassion du spectateur.

Les émotions ont une origine spirituelle : elles

La matière malléable du corps est influencée par le principe spirituel qui l'habite, siège de la personnalité et de la volonté qui guide la gestuelle, le comportement, les émotions, lesquels sont visibles et perceptibles par le corps. Des débats complexes sur la relation âme/corps et l'origine des émotions qui agitent tout le Moyen Âge ressort une affiliation presque constante entre la forme du corps et l'état de l'âme. De fait, il en découle une perception morale du corps, qui met en relation les difformités (ou d'autres traits particuliers) avec une disposition particulière de l'esprit affecté par le péché, qu'elle trahit ; à l'inverse, la vertu peut rayonner manifestement sur l'enveloppe corporelle.

Cette corrélation entre état du corps et état de l'âme n'affecte pas seulement l'apparence. Elle affecte aussi et surtout les gestes de la personne, qui sont autant d'expressions de leurs dispositions spirituelles. L'âme, siège de la volonté, est motrice du corps. Créée pour le régir, c'est elle qui doit en dominer les mouvements. Dès lors que le corps agit sous ses propres impulsions (celles de la chair), la disharmonie s'installe entre les deux composés humains. Elle peut se traduire par la gesticulation. Cette prise de contrôle de la chair sur l'être est source de péché puisque la chair et ses impulsions font alors basculer l'homme dans l'animalité.

Les états du corps expriment par conséquent une tension entre deux pôles : celui de la gestuelle raisonnée (que ce soit dans l'expression des émotions ou comme rhétorique) s'opposant à la gesticulation désordonnée, qui trahit le désordre intérieur, voire la possession démoniaque. Cette tension définit la condition du corps, et la mesure qui doit lui être imposée pour limiter ce qui semble être une tendance à l'excès.

# CORPS EN PERFORMANCE

sont des mouvements de l'âme qui s'expriment à travers le corps, de façon contrôlée ou non (*lapsus corporis*) et expriment un état intérieur et une intentionnalité. Le corps, physique ou représenté, a donc une capacité expressive propre à susciter l'empathie : c'est pourquoi ce type de *pietà*, qui met en scène la douleur de la Vierge devant la mort de son fils, prend une place importante au cours du XIV<sup>e</sup> siècle. La déformation expressive du visage, l'exagération dans la représentation des plaies et du corps du Christ martyrisé doivent produire, chez le spectateur, les mêmes émotions et les mêmes souffrances : compassion signifie littéralement « souffrir avec ».

Ce mélange de piété et de pitié est en effet caractéristique de la dévotion de la fin du Moyen Âge, où la participation affective du spectateur est recherchée comme un moyen efficace de susciter sa dévotion et aboutir à l'union mystique de l'âme et de Dieu. Les prédicateurs considèrent ainsi que c'est par la dimension pathétique des images que l'on peut le plus efficacement atteindre l'âme du fidèle et que l'imitation (la reproduction des gestes, des actes, des expressions) constitue une voie d'accès vers le divin.

CALLAHAN, *Signs of sorrow*, Thèse de doctorat, City University of New York, [s.l.], 1996.

## Contrition collective



*Procession de flagellants, 1349-1351, Bibliothèque royale de Bruxelles.*

Cette image illustre la seconde chronique de l'abbé de Saint-Martin de Tournai, Gilles le Muisit, qui relate des événements survenus en Flandres et dans les environs de son abbaye entre 1349 et 1353. Il mentionne ainsi le passage des flagellants entre Bruges

La mesure et même la retenue dans les mouvements et les attitudes sont de mise ; les règles monastiques telles que la règle de saint Benoît, dans sa recommandation du silence, et plus encore ses avatars médiévaux, tentent d'établir un contrôle strict du corps pour en canaliser les mouvements vers l'imitation du Christ. Une attitude excessive et non mesurée peut amener à détourner le sens et la valeur d'un geste (de prière, d'offrande) qui n'est pas effectué de façon juste et dans le bon état d'esprit, ou avec la disposition spirituelle adéquate (*Règle de saint Benoît* 20, 3 : « Dieu nous exaucera, si nous prions non pas avec beaucoup de paroles, mais avec un cœur pur, peiné jusqu'aux larmes d'avoir offensé Dieu »). L'éthique comportementale médiévale se fonde sur la pureté des intentions plus encore que sur l'expression que le corps délivre. C'est la finalité du geste, de l'acte ou de l'émotion qui fait sa valeur.

Épiphénomène limité principalement à la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, les Flagellants reflètent, sous une forme extrême, des pratiques plus courantes de contrition collective. Celles-ci ont deux fonctions : la première est l'imitation du martyr du Christ et la seconde est l'affaiblissement du corps par la douleur afin de le rétablir dans une configuration correcte vis-à-vis de l'âme.

L'image met en scène une procession de ces pénitents dont les actes d'auto-flagellation sont mis en regard du grand crucifix qui les accompagne et leur fait face (au contraire de l'iconographie habituelle des processions). C'est le martyr du Christ qui constitue le prototype et le modèle de l'expiation par la souffrance. Elle

et Tournai en 1349 et leur passage dans sa ville le jour de l'Assomption. L'image montre ces pénitents en procession derrière un grand crucifix. Ils sont dénudés jusqu'à la ceinture, coiffés de chapeaux noirs et s'infligent des blessures avec leurs fouets.

# CORPS EN PERFORMANCE

est mise en scène au cours d'une performance publique où les flagellants se châtient à coups de fouet, parfois à l'excès comme le racontent les chroniqueurs qui décrivent l'aspect très spectaculaire de ces processions destinées à racheter la communauté. Le corps métaphorique constitué par la confrérie est châtié pour racheter l'ensemble corps social. Une partie de la communauté se sacrifie pour le bien de l'ensemble, de la même façon que le Christ s'est sacrifié pour racheter les péchés de l'humanité. L'anonymat des pénitents d'ordinaire coiffés de cagoules (ce qui n'est pas le cas dans l'image étudiée) renforce l'impression de cohésion du groupe, l'effacement des identités individuelles pour s'identifier au Christ.

VINCENT, « Discipline du corps et de l'esprit chez les Flagellants au Moyen Âge », *Revue Historique*, vol. 302, 2014, p. 593-614.

## Geste d'offrande



*Sacrifice d'Abel et Caïn, v. 1120, Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay.*

*Les chapiteaux de la nef de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay ont probablement été réalisés en même temps que la réédification de cette partie de l'église à partir de 1120. Ce chapiteau représente l'offrande d'Abel et Caïn, qui se trouvent sur les faces latérales et débordent sur le centre du chapiteau. À droite, Caïn s'avance en portant son offrande, tandis que la main de Dieu sort des nuées pour désigner son frère, face à lui.*

La scène se structure par une série d'oppositions qui caractérisent les attitudes divergentes des deux hommes dans l'accomplissement d'une action identique. Dans les deux cas, Abel et Caïn s'avancent et présentent leur offrande à Dieu. Toutefois, leurs gestes, leurs attitudes, leurs mouvements sont radicalement différents et montrent que l'intentionnalité du geste en détermine la qualité.

Caïn a les pieds chaussés, le regard tourné vers son offrande et non vers Dieu. Il porte un vêtement désordonné, qui se répand en plis agités. Il se tient voûté dans une posture qui est à la fois en déséquilibre et dans un mouvement violent qui l'élance vers l'avant. Il tient son offrande d'une seule main, l'autre étant mobilisée pour soutenir son dos, c'est-à-dire prendre soin de son propre corps. La figure de Caïn se caractérise ainsi par une corporalité soulignée par des mouvements du vêtement trahissant l'agitation et la tension. Le tourbillon formé par les plis, au niveau du ventre, évoque un repli du corps sur lui-même, la coupure d'un lien essentiel avec le divin. C'est le moment biblique de rupture dans l'harmonie corps/âme, où l'âme cesse de contrôler ce dernier.

Au contraire, Abel se présente devant Dieu les pieds nus, dans une posture bien plus stable et maîtrisée. Sa tunique est ordonnée et ceinte autour de sa taille. Il élève des deux mains son offrande vers Dieu qu'il contemple : il est tourné vers le divin, respectueux du sacré et dans une attitude conforme à l'intention de l'offrande, qu'il élève enveloppée dans une étoffe ou dans son manteau, contrairement à Caïn.

On oppose ici le geste contrôlé, le corps préparé pour l'offrande, l'âme tournée vers Dieu, à l'égaré spirituel : Caïn souffre dans sa chair les conséquences de la rupture d'harmonie entre son âme et son corps. Il est donc incapable de se présenter devant Dieu dans l'attitude juste et mesurée qui convient. On ne peut manquer d'y voir un écho à la situation du chapiteau dans l'église. En effet, il se peut que cette figure soit une allusion à la nécessité pour le fidèle, et plus encore pour le moine, d'adopter la bonne attitude vis-à-vis de son créateur lorsqu'il pénètre en ce lieu où Dieu est présent : Abel marche en effet en direction du sanctuaire, tandis que Caïn lui tourne le dos.

# CORPS EN PERFORMANCE

## Geste de dévotion



Acrobate devant une statue de la Vierge à l'enfant, v. 1268, Bibliothèque nationale de France.

*Cette image exceptionnelle, seule illustration connue du fabliau dit du Jongleur de Notre Dame se trouve dans un recueil de textes savants et d'édification religieuse rédigé et enluminé vers 1268 en Picardie. Le récit raconte l'histoire d'un jongleur retiré dans un monastère et qui, ne sachant prier à la façon des moines, effectue une série d'acrobatie devant une statue de la Vierge. C'est le moment du miracle qui est représenté dans l'image, lorsque celle-ci envoie des anges évanouir le jongleur évanoui.*

Le jongleur du conte, faute de savoir prier à la façon des moines, offre à la Vierge ce qu'il sait faire de mieux : ses acrobaties et ses danses,

suivant (selon le texte) les chants et la musique entendus pendant la messe. Il s'agit pourtant d'un personnage à l'éthique discutable, dont les postures, la gesticulation seraient d'ordinaire du côté du péché, en tant qu'agitation de la chair incompatible avec l'attitude recommandée pour la prière. Toutefois, et c'est ce qui est montré dans l'image, cette attitude, quoiqu'incorrecte en apparence, témoigne de la dévotion du personnage, et se voit récompensée par un miracle. La Vierge reconnaît une maîtrise du corps dans l'action dévotionnelle du jongleur. Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'une gesticulation, puisque l'âme contrôle le corps dans un but précis de dévotion. Celui-ci est dans un état d'engagement total au sein de la prière.

Ainsi, ce cas singulier montre que le geste en lui-même (au sens de l'action effectuée par le corps) a peu d'importance au regard de la volonté qui l'active et de l'état d'esprit de la personne. C'est cet état d'esprit qui prévaut et contribue à renverser le sens d'une acrobatie d'ordinaire vectrice de désordre et de péché. L'esprit prend totalement possession du corps pour le pousser, dans le cas du jongleur du conte, à la mort.

Dans la torsion excessive du corps sur l'image, sous le regard de la Vierge de l'autel, c'est donc la pleine maîtrise de celui-ci et l'offrande totale de son corps par le jongleur qui sont mis en valeur. L'intentionnalité prime sur la forme du geste, un point qui rejoint une considération théologique sur l'efficacité du geste liturgique : la nécessité absolue que le célébrant ou le fidèle soient dans une disposition d'esprit pure, faute de quoi la signification sacramentelle du geste n'a aucune efficacité.

# CORPS SPIRITUALISÉ

## Chair restaurée



Jugement Dernier, Heures de Jean de Dunois, v. 1440-1450, British Library.

Cette scène du Jugement Dernier se trouve dans les Heures de Jean de Dunois, bâtard d'Orléans, réalisées à Paris vers 1436. Autour du texte se déroulent plusieurs scènes : à gauche, le commanditaire en prière, accompagné d'un ange, assiste à la montée au ciel des ressuscités dont un ange, dans la partie inférieure, déterre les ossements. Au centre, sous le regard du Christ et de la Vierge se déroule la division entre élus et damnés, lesquels sont entraînés en enfer, dans le coin inférieur droit.

Dans la considération chrétienne du corps, la chair occupe une place paradoxale : elle est le lieu d'incarnation du Christ en même temps que la source des péchés. La chair désignant autant une dimension du corps que sa matérialité, elle est donc ce que la spiritualisation du corps ferait disparaître et cela transparaît autant dans cette image que dans les écrits qui traitent de cette question.

D'une part, l'image exprime clairement l'origine matérielle des corps ressuscités avec l'image,

La théologie de la résurrection des corps se fonde sur le chapitre 15 de la Première Épître aux Corinthiens. Contrairement aux platoniciens, qui dénoncent le corps comme origine du vice, Paul de Tarse affirme qu'il existe des corps terrestres et des corps célestes. Le corps est donc élément primordial dans l'économie du Salut, puisque l'incarnation du Christ, en permettant la restauration de la similitude originelle entre l'Homme et Dieu, annonce la renaissance complète du corps : « de même que tous meurent en Adam, tous revivront dans le Christ » (v. 22). La spiritualisation et la purification du corps sont autant de façons de le préparer à la résurrection dans un corps céleste, où le corps vivra selon l'esprit et non plus selon la chair (Augustin d'Hippone, *La Cité de Dieu* 14).

À l'image de ce que l'on peut lire chez Paul, le corps spiritualisé tel qu'il peut être décrit notamment par Robert Grossetête entre 1225 et 1230 semble dépouillé de sa matérialité : lumineux, libéré des pesanteurs terrestres, dans un état de stase permanente, il ne vieillit ni ne se transforme ou se dégrade. Cette description rassemble les qualificatifs qu'on retrouve fréquemment chez d'autres auteurs quand il s'agit de décrire des corps saints ou sanctifiés. La chair n'est pas absente. Purifiée, elle est désormais en harmonie avec composante supérieure de l'être : l'esprit.

La fin du Moyen Âge laisse ainsi place à une piété très incarnée qui se traduit par la performance du corps du dévot et le rappel constant des souffrances que le Christ a ressenties dans sa chair. L'affect occupe à cette époque une place primordiale dans l'efficacité de la pénitence et de l'exercice de la piété. Ainsi, l'*imitatio christi* passe par

# CORPS SPIRITUALISÉ

au demeurant assez exceptionnelle, d'un ange déterrant des ossements. Les corps ressuscités apparaissent dans la partie centrale de l'image, d'où les damnés sont d'ores-et-déjà précipités dans la gueule de l'enfer tandis que les élus, groupés autour de l'archange Michel s'apprêtent à s'envoler, avec l'aide des anges (dans la marge supérieure gauche), vers le paradis. On constate alors qu'ils ont acquis les propriétés que Robert Grosseteste utilise pour désigner la perfection du corps sanctifié : impassibilité, clarté, agilité, subtilité.

En premier lieu, l'impassibilité, sorte de stase qui libère le corps de sa soumission aux passions et à la corruption, s'exprime dans la sérénité des élus, en contraste avec l'attitude contorsionnée et les expressions de terreur des damnés. L'idée de clarté des corps n'est pas figurée, mais l'agilité et la subtilité du corps, qui acquiert alors des propriétés qui sont d'ordinaire celles de l'âme, sont bien visibles. En effet, les élus s'élèvent et s'envolent quand les damnés chutent : le corps des premiers acquiert la subtilité de la substance de l'âme. De fait, la capacité à se mouvoir y est liée, cette *agilitas* dont l'âme serait dotée, permettant l'élévation des élus, libérés de la pesanteur terrestre. En effet, si du vivant de la personne le corps est « une motte de terre attachée à l'âme » (*Ancrene Wisse*, vers 1225), le corps ressuscité est caractérisé par la légèreté, la luminosité et, d'une certaine façon, une « incorporité » qui le libère de sa pesanteur charnelle. L'image montre clairement que s'opère une transformation des corps matériels, maladroits et pesants (les ossements du bas de l'image) en corps tendant vers une abstraction désincarnée par leur réunion définitive avec l'âme.

BIERNOFF, *Sight and embodiment in the Middle Ages*, Basingstoke-New York, 2002, p. 36-39.

## Corps ascétique

Marie l'Égyptienne, dont la vie est connue par plusieurs textes dont une traduction française de Rutebeuf au XIII<sup>e</sup> siècle, est une figure souvent confondue avec Marie-Madeleine, avec qui elle partage l'attribut de la chevelure qui lui sert de vêtement. Cet attribut féminin associé à la sexualité des courtisanes est détourné pour devenir, avec leur vie d'ascèse, un vêtement

des gestes, des performances affectives et corporelles, par un re-jeu profondément enraciné dans le corps.

Suivant le modèle paulinien, c'est par la souffrance, par une altération particulière du corps et surtout la mortification de la chair que l'on peut purifier, individuellement ou collectivement, le corps de chair ou le corps social. L'ascèse demeure le modèle absolu du gouvernement de l'esprit sur la chair. Cette mise en retrait du corps est le moyen d'une élévation spirituelle, modèle favorisé par les règles monastiques qui recommandent la mesure dans tous les gestes de la vie. Ce n'est toutefois qu'un processus partiel et inachevé, une mise à l'épreuve et un entraînement, préalables à la mort, qui elle-même sera suivie par la résurrection.

Celui-ci est revenu à sa configuration primordiale et idéale, si profondément uni à son âme qu'il en acquiert les propriétés. C'est par la projection du corps spirituel en dehors du corps charnel que saint Jean peut ainsi expérimenter cet état de son vivant.

nouveau qui, dans le chapiteau d'Alspach, recouvre entièrement le corps de la sainte et l'efface totalement. C'est à la fois un linceul et un vêtement qui sert à signifier le corps ascétique d'une façon originale : le corps de l'ascète est présent, se laisse deviner par sa forme, mais demeure soustrait à la vue et dépourvu de caractère propre, sexuel notamment. Seul le visage est visible, dans la partie haute du chapiteau, à la même hauteur que les mains de Zosime qui tendent l'hostie, et que l'ange qui plonge du ciel pour recueillir l'âme de celle qui s'apprête à trépasser. Ainsi, le corps est dépouillé de la matérialité charnelle qui était le lieu du péché de l'ancienne courtisane. Peut-être la sortie du monde de la sainte s'exprime-t-elle aussi dans l'effacement plastique de son corps, sculpté en quasi méplat, à l'instar de l'ange et des nuées.

D'autre part, la forme que prend le linceul de cheveux est analogue à une chrysalide ou tout

# CORPS SPIRITUALISÉ



Communion de sainte Marie l'Égyptienne, XII<sup>e</sup> siècle, Musée Unterlinden de Colmar.

Ce chapiteau se trouvait autrefois dans la nef du prieuré d'Alspach, fondé vers 1149 et date de la même époque. On y voit Marie l'Égyptienne, à droite, enveloppée de sa chevelure qui lui fait un suaire, et saint Zosime, à gauche, tenant une pyxide et une hostie aujourd'hui disparue. Un ange tout en haut s'apprête à recevoir l'âme de la sainte couchée sur son lit de mort.

simplement à un enfant dans ses langes et peut faire penser aux Christ enfants des nativités. Il s'agirait d'une manière de représenter la renaissance spirituelle de la sainte. La pyxide est aussi mise en parallèle avec le corps de Marie l'Égyptienne: le vase contient le corps du Christ, tout comme la chevelure contient celui de la sainte, qui devient par analogie une offrande. L'hostie est particulièrement mise en valeur puisqu'il semble qu'elle était sculptée en métal et sertie dans le centre de la composition : cette matérialité singulière, le contraste de couleur et surtout de texture entre le métal et la pierre devaient contribuer à renforcer la présence de cet élément. C'est après cette communion que Marie l'Égyptienne meurt. Ses Vies racontent qu'elle a reçu trois deniers pour acheter trois pains destinés à lui servir de nourriture pendant sa retraite au désert : on peut voir dans cette ascèse une préfiguration, une préparation charnelle à l'ultime communion, qui marque la fin d'une existence terrestre dans l'imitation du Christ. La petite croix qui se trouve entre les personnages suggère cette

médiation christique de la communion, ultime geste d'ascèse et source d'une nouvelle vie (le végétal étant la forme allégorique du vivant), de nature spirituelle. Les axes de cette croix désignent les relations structurantes de la scène : l'hostie et le corps de la sainte, le corps de la sainte et l'ange.

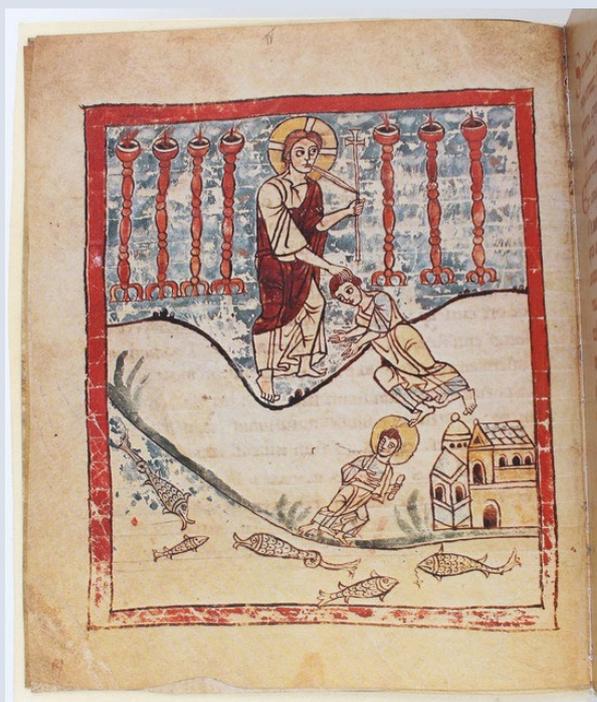
L'ascèse s'exprime donc dans cette image par la mise en retrait du corps, une altération positive qui permet l'élévation de l'esprit : Marie, nimbée au contraire de Zosime, semble être déjà en mesure de voir l'ange qui descend vers elle, tandis que le regard de l'ermite qui porte l'hostie et la pyxide s'arrête aux espèces. Il ne voit que le signe quand Marie, peut contempler les êtres spirituels.

MARIANI, « La chevelure de sainte Marie l'Égyptienne... », *Perspectives médiévales*, n° 38, 2017.

## Corps saisi par l'esprit

Cette image, avec le dédoublement de Jean de Patmos, montre les caractéristiques du corps saisi par l'esprit qui acquiert, du vivant de la personne, les propriétés d'un corps spiritualisé.

Le dédoublement permet de différencier la partie charnelle et terrestre, en bas de l'image, et la partie spirituelle qui est une projection de la



Vision de saint Jean à Patmos, Apocalypse de Trèves, IX<sup>e</sup> siècle, Trèves, Stadtbibliothek.

# CORPS SPIRITUALISÉ

*L'Apocalypse de Trèves est un des plus anciens manuscrits de l'Apocalypse de saint Jean conservés pour le Moyen Âge. Il a été rédigé dans le premier quart du IX<sup>e</sup> siècle dans une abbaye du Nord-Est de la France. L'image se trouve au début des premiers chapitres du texte qui décrivent la vision de l'évangéliste, représenté en bas de l'image, tenant un rouleau à la main. Il se dédouble en un deuxième corps touché par l'apparition du Christ en haut de l'image.*

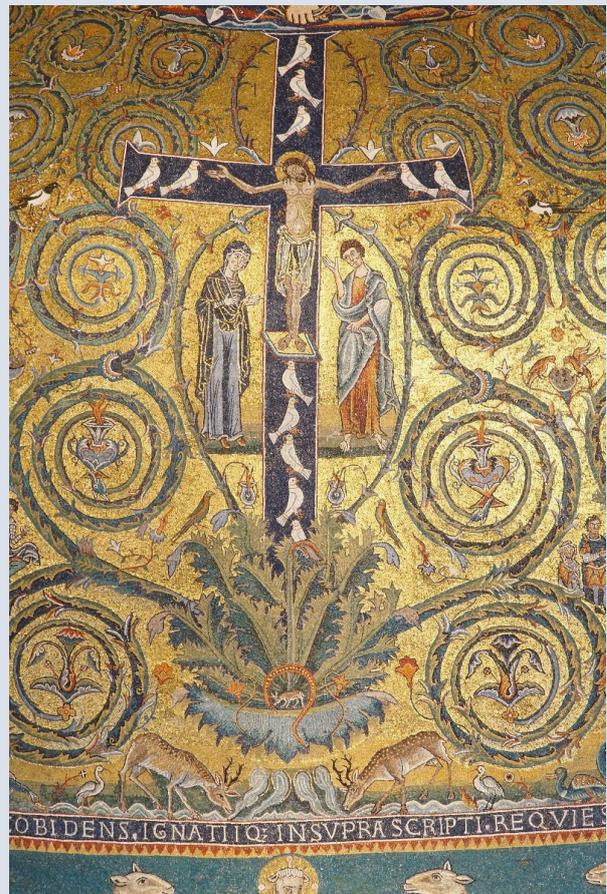
première dans le ciel (elle est encore reliée par le contact du pied et du nimbe). La projection spirituelle permet de passer d'une vision corporelle (on remarque que le corps charnel ne regarder que la partie gauche de l'image, vide) à une vision spirituelle qui l'amène au contact du Christ.

En projetant un corps spirituel au-delà de son corps charnel, Jean est extrait du monde : c'est un ravissement (au sens premier du terme) qui lui permet de dépasser la norme matérielle et la pesanteur de la chair pour accéder à un niveau de connaissance supérieur et à une proximité nouvelle avec le Christ, tout en conservant un lien avec son corps, ce qui lui permettra de communiquer ses visions aux hommes. Le Christ a la main posée sur sa tête, démontrant la qualité spirituelle du ravissement, prolongeant le contact entre l'enveloppe charnel et le monde spirituel, dont la médiation est assurée par cette sorte de corps seconde, aérien et spiritualisé, qui se situe au centre.

MARCHESIN, « Ontologie et fonctions du visible... », in *L'apocalisse nel Medioevo*, éd. Guglielmetti, Firenze, 2011, p. 181-206.

## Régénération de la Création par le Sacrifice

Un des nombreux thèmes du vaste décor de cette abside est la régénération de la Création par le sacrifice du Christ : de la croix, instrument du supplice où est figuré le corps sacrifié, jaillissent des rinceaux végétaux qui s'étendent régulièrement sur toute la surface pour l'organiser de façon harmonieuse et représenter la structuration de la Création par la Loi, issue du renouvellement de l'Alliance première par la mort du Christ. Le choix du végétal comme structure sous-jacente n'est pas anodin, de même que l'abondance d'oiseaux de toutes sortes, dont certains sont aisément identifiables (notamment



*Christ en croix, arbre de vie, 1099-1120, San Clemente al Laterano, Rome.*

*La croix triomphale fait partie d'un cycle de mosaïques ornant l'abside de l'église Saint-Clément-du-Latran, à Rome. Au pied du Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean, jaillit la source de vie d'où émanent des rinceaux végétaux, habités par des figures de saints et d'apôtres. Le décor du cul-de-four est complété par l'arc triomphal où se trouve le Christ entouré des évangélistes, des saints Paul et Pierre, ainsi que des prophètes Jérémie et Isaïe. Ce programme complexe a été réalisé à l'occasion de la reconstruction de la basilique entre 1099 et 1120.*

les pies), perchés dans les feuillages. Ce végétal est une métaphore de la régénération de la Création, du renouveau de vie qui l'anime et qui prend source, très précisément, dans le sacrifice de Dieu. La métaphore végétale est peut-être lointainement dérivée de la métaphore de la semence dans la Première Épître aux Corinthiens (15, 35 et suivants).

De la croix jaillit ce végétal en croissance, mais aussi la source de vie qui abreuve les cerfs mentionnés dans les psaumes (41, 2 : « Comme le cerf soupire après les cours d'eau, ainsi mon

# CORPS SPIRITUALISÉ

âme soupire après toi, ô Dieu ») et d'autres animaux : la dimension d'universalité s'exprime autant dans l'occupation totale de l'espace de la mosaïque que dans l'abondance d'espèces animales qui entourent la Crucifixion. On y observe par ailleurs une gradation du bas, occupé par les animaux terrestres ou des bergers, vers la partie haute où évoluent des oiseaux dont la teinte s'éclaircit à mesure qu'ils se rapprochent des cieux. Ils demeurent toutefois de couleur grise et n'égalent pas la blancheur des colombes de la croix du Christ, comme pour signifier que si la Création régénérée par le sacrifice a une portée universelle, elle ne s'accomplit pleinement et ne devient purification et restauration du corps et de l'âme que par l'entrée dans le corps mystique du Christ. Ces colombes, au nombre de douze, peuvent aussi être la métaphore de la pureté spirituelle des apôtres.

## Restauration de l'Homme à l'image de Dieu



Création d'Adam, v. 1140-1150,  
Bibliothèque Mazarine.

Cette lettrine d'un manuscrit des œuvres d'Hugues de Saint-Victor fait partie des enluminures historiées que comprend cet ouvrage réalisé entre 1140 et 1150 par le maître de Vendôme, probablement à la destination d'un monastère d'Île-de-France. Elle représente la création d'Adam : Dieu, sous la forme du Christ, fait émerger du sol le corps du premier homme.

Cette lettrine historiée reprend la composition classique de ce type de scène où Dieu se penche sur le corps d'Adam pour lui insuffler la vie ou plutôt, comme ici, achever de le modeler à partir de la matrice primaire d'où émerge le corps. Ici, et comme dans beaucoup de représentations de Dieu au début du Moyen Âge, il est représenté sous les traits du Christ, Verbe créateur incarné.

La matrice d'où émerge le corps d'Adam est représentée par une forme ondulante, bleue et brune : c'est le mélange de l'eau et de la terre, formant la glaise du texte biblique (*de limo terrae* — Gn 2, 7). Cette couleur est aussi sur le manteau du Christ qui est donc fait de cette même matière, tout en étant Dieu, ce qui est évoqué par le rouge de la tunique. La divinité est recouverte par la chair : c'est l'Incarnation.

Il y a dans cette image un effet de boucle qui relie la matière primordiale aux corps incarnés d'Adam et du Christ. Ces deux personnages ont par ailleurs une apparence identique qui renforce cette circularité de la signification : le Christ est le prototype du premier homme qui a été façonné selon son modèle, mais il est également son renouvellement. Avec son Incarnation, il est le Nouvel Adam qui vient restaurer une ressemblance entre l'homme et Dieu, qui a été perdue avec le Péch<sup>é</sup> Originel.

L'image témoigne alors de la sanctification de la chair par l'Incarnation, qui rétablit le lien brisé par le péché et redonne sa pleine valeur et importance au corps et à ce qui le constitue : la chair d'Adam est celle de tout homme, mais aussi celle du Christ qui est Dieu incarné.