

IMAGE



Londres, Victoria and Albert Museum, 11-1872, 1330-1350.

Le terme latin *imago*, dérivé du grec *εἰκών* (*eikon*), dont le champ sémantique est plus large que celui de sa traduction française « image », se définit dans le christianisme occidental comme un signe mimétique, c'est-à-dire un signe travaillé par l'imitation de son modèle, référent ou prototype. À une époque où la vue est un de ses sens les plus privilégiés, la riche terminologie qui entoure le champ de la mimésis (*vestige, trace, semblance, similitude*) ne touche pas seulement à l'apparence des choses. Les qualités partagées avec le référent dans la relation d'image peuvent être formelles mais aussi relever de la substance : le Christ est l'image du Père et lui est consubstantiel ; l'Homme est à l'image de Dieu et tient de lui la capacité à procréer, le libre-arbitre, etc. L'image ne se restreint donc pas au champ visuel et matériel des œuvres d'art. L'imitation implique une qualité d'être et un degré de proximité avec le prototype ; c'est au fond la question de la présence et du contact avec ce prototype qui sous-tend la relation d'image, bien plus que la ressemblance formelle, qui n'en est que l'indice. L'image revêt également une dimension cognitive, dans la mesure où c'est l'âme, siège de la pensée, qui, en l'Homme, a été formée à l'image de Dieu.

Une relation substantielle

L'image est au fondement de l'anthropologie chrétienne et structure les rapports fondamentaux entre l'Homme et Dieu. À la source de cette réalité se trouve la création de l'Homme à l'image de Dieu. Ce modèle premier de la relation d'image est celui de la **SIMILITUDE DIVINE** qui régit en partie le discours sur la nature du Christ. Dans un monde chrétien où la philosophie platonicienne des idées occupe une place moins prépondérante que la théologie trinitaire de saint Augustin, c'est par la relation d'image qu'entrent en interaction le divin et l'humain, l'esprit et le corps.

Le lieu d'une présence

Cette relation, générée par la rencontre entre un prototype et une substance qui en conserve la trace (de par sa matérialité ou sa corporalité), convoque de fait les notions de présence, de contact et de corps. On parlera ainsi d'**IMAGE-EMPREINTE** pour désigner les objets résultant d'une relation immédiate à leur prototype. Lorsqu'il s'agit d'une figure divine ou sainte, cette présence du prototype dans ses représentations

IMAGE

BASCHET, « L'image-objet », in *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008, p. 26-64 ; BELTING, *Image et culte*, Paris, 2007 ; BOULNOIS, « Augustin et les théories de l'image au Moyen Âge », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 91, n° 1, 2007, p. 75-91 ; BOULNOIS, *Au-delà de l'image*, Paris, 2008 ; DIDI-HUBERMAN, « Art & théologie », in *Encyclopædia Universalis*, [s.l.], [s.d.] ; MINAZZOLI, « Image », in *Encyclopædia Universalis*, [s.l.], [s.d.] ; SCHMITT, *Le corps des images*, Paris, 2002 ; SCHMITT, « *Imago* », in *L'image*, éd. Baschet et al., Paris, 1996, p. 29-37 ; SCHMITT, *L'image*, Paris, 1996 ; SCHMITT, « La culture de l'*imago* », *Annales HSS*, vol. 51, n° 1, 1996, p. 3-36 ; WIRTH, « Structure et fonctions de l'image chez saint Thomas d'Aquin », in *L'image*, éd. Baschet et al., Paris, 1996, p. 39-57 ; WIRTH, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Genève, 2013.

matérielles, même si elle n'est pas à l'origine de la formation de l'objet visuel, est toujours susceptible de devenir pleinement effective, et la sculpture ou la peinture de prendre corps : on parlera alors d'**IMAGE-CORPS**. Enfin, l'**IDOLE** se caractérise ici comme une contre-image, dont la matérialité très marquée dénonce le simulacre d'une représentation dépourvue de prototype divin ou animée par le diable.

L'instrument de la pensée

L'âme, en tant que quasi-matière, est une substance particulièrement réceptive aux sensations et informations issues de l'expérience concrète. Les pensées formées par l'esprit sont des **IMAGES MENTALES**, susceptibles d'être remémorées en dehors de leur contexte d'acquisition et de former, par un processus d'intellection, des visions spirituelles ou des pensées peccamineuses.

IMAGE COMME CORPS

Image agentielle



Paris, Musée de Cluny, Cl. 23799, XVe siècle, 4^e quart.

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, partie intégrante d'une théâtralisation de la liturgie. Le fait que la statue soit munie de roulettes montre qu'elle n'était pas destinée à être statique, mais prévue pour un déplacement au cours de 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

Lieu possible d'une présentification du prototype qu'elles représentent, les images matérielles, et plus particulièrement les statues, sont le lieu d'une sorte de rejeu 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. Cette présence du sacré dans l'image est 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 : 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.

Ainsi, certaines statues ou icônes (telle celle du *Sancta Sanctorum* à Rome qui a été progressivement dissimulée derrière des éléments décoratifs) sont habillées, manipulées, déplacées au cours de certains rites : il y a à la fois un rejeu liturgique de certains épisodes de l'histoire sainte, mais cela illustre une fois encore la considération que les Hommes du Moyen Âge accordent à l'image qui est en relation très étroite avec ce qu'elle représente. Le fait que l'on conserve pendant de longues périodes les mêmes statues de culte anciennes et réputées investies d'un pouvoir miraculeux illustre cette conception d'une image réceptacle qui devient un avatar nouveau du prototype, une déclinaison de sa présence sur terre. En cela, l'image-corps est proche de l'**IMAGE-**

IMAGE COMME CORPS

travers la statue qui le représente et qui le signifie dans l'espace parcouru de la procession. Cette cérémonie consiste en un rejeu de l'événement biblique, 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'un remontage du temps sacré qui active l'efficacité de la statue. 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, elle sollicite 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 tenaient des palmes dans le cortège). Ainsi, la statue participe avec les fidèles à la recréation de l'espace et du temps où s'est jouée la rencontre du Christ avec son peuple.

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

Image miraculeuse



Besançon, Bibliothèque municipale d'étude et de conservation, ms. 551, fol. 1, XIIIe siècle, 3^e quart.

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

EMPREINTE car on y voit un processus similaire qui vient inscrire la présence du sacré dans la matière. La statue devient une sorte de corps secondaire, une substitution à l'inatteignable prototype, ainsi qu'une interface de communication et de transmission de la parole, de la prière, voire de la mémoire quand l'image-corps reçoit des présents ou des offrandes.

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 doit matere) qui affirme la source et l'inspiration divine des récits à venir. Enfin, Dieu le Père surmonte et bénit la scène.

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 des corps dans lesquels la présence divine peut descendre et ainsi agir dans le monde terrestre, produire des miracles, convertir de nouveaux fidèles ou en protéger 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 miraculeuses : le moine est agenouillé en prière devant un autel sur lequel est posée l'image de la Vierge. 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. 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 par la volonté du prototype d'autre part.

IMAGE COMME CORPS

L'image insiste en outre sur le rôle de médiateur que peut posséder l'image-corps, bien que cette emphase soit également liée au fait qu'il s'agisse d'une représentation de la Vierge, qui est le premier intercesseur auprès de Dieu. L'alignement des figures trace une diagonale sur laquelle le visage de la statue s'interpose entre le moine et Dieu : derrière l'image, une présence divine tire

les ficelles du miracle et renforce la dimension spirituelle de la scène.

KESSLER, *L'œil médiéval*, Paris, 2015, p. 182-185 ;
KRAUSE et al., *Gautier de Coinci: miracles, music and manuscripts*, Turnhout, 2006 ; SANSTERRE, « Miracles et images », in *La performance des images*, éd. Dierkens et al., [s.l.], 2009, p. 47-57 ;
SANSTERRE, « La Vierge Marie et ses images chez Gautier de Coinci et Césaire de Heisterbach », *Viator*, vol. 41, 2010, p. 147-178.

IMAGE COMME EMPREINTE

Image acheiropoïète



Madrid, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, ms. T.I. 1, fol. 44r, v. 1284.

Issu d'un manuscrit des *Cantigas de Santa Maria*, recueil de miracles mariaux compilés vers 1270 par le roi de Castille Alphonse X le Sage, cet épisode relate l'apparition d'une image acheiropoïète. D'origine byzantine, il est illustré par une pleine page qui retrace différents événements : le roi convie ses sujets à assister à un miracle, ils se prosternent devant deux images de la Vierge à l'Enfant sous la forme de deux blocs de marbre, auxquels le Christ entouré d'anges donne leur forme. Dans la partie inférieure, la Vierge est adorée par les animaux de la terre, et la page se termine par une Annonciation.

L'image peut sembler chaotique dans son organisation puisque l'enchaînement des scènes n'obéit pas à une logique narrative mais à une organisation verticale, qui met en rapport le mystère de l'Incarnation et la formation des images qui apparaissent, selon le texte, après que le Christ a touché les pierres. L'assimilation entre les deux processus est le point fondamental de l'image, qui explicite les mécanismes de formation d'une image acheiropoïète, image à la fois comparable au prototype — la Vierge adorée par les animaux — et objet matériel (on insiste fortement sur la monochromie du marbre).

Corporalité et matérialité sont abordées dans le même temps. Un parallèle très clair est tracé

La relation d'image dépend le plus souvent des propriétés matérielles des entités concernées, qui les rendent propres à garder l'empreinte, la trace ou la mémoire du modèle, à partir d'un contact originaire. Pour les images matérielles, le contact avec le divin assure l'authenticité de la relation entre l'image et son prototype et garantit que la puissance de l'objet soit reliée à la *virtus* de celui-ci (et non d'une force démonique). Ainsi, les icônes et les images acheiropoïètes, parce qu'elles ont été miraculeusement impressionnées par leur modèle ou fabriquées à l'imitation du modèle vivant, remplissent ce rôle de trace matérielle et de preuve d'une incarnation ou d'une présence passée du Christ et des saints. D'ailleurs, en dépit du faible degré de naturalisme des images médiévales, la ressemblance formelle avec le modèle représenté d'après nature pouvait être considérée comme une preuve de sa capacité à présentifier le prototype (icône de saint Nicolas de Bartscheid). La pensée chrétienne ne conçoit pas de ressemblance qui ne se fonde de près ou de loin sur une présence ou un contact avec le prototype. La représentation figurative d'un fait ou d'un personnage est toujours l'aboutissement d'une chaîne d'images mentales ou matérielles, visuelles ou littéraires, qui remonte sans interruption à l'impression laissée par la chose même dans une substance matérielle ou dans l'œil d'un témoin. Mais l'absence d'artifice (médiation humaine) dans la genèse d'une image reste la condition d'une égalité de substance entre celle-ci et son modèle, la substance même de l'image impressionnée par ce dernier devenant comme sa chair, et la ressemblance formelle n'étant plus nécessaire pour assurer le lien entre l'image et son référent. D'où le fait que les images acheiropoïètes pouvaient

IMAGE COMME EMPREINTE

entre l'Incarnation et la création de l'image miraculeuse, façonnée dans la pierre. Dans les deux cas, il s'agit de l'empreinte, de l'imprégnation du divin dans un matériau vivant — la pierre, comme le signale Kirstin Kennedy, ou la matrice maternelle — qui engendre en dehors de tout artifice humain. Les images acheiropoïètes de la Vierge de Gethsémani sont ainsi dites « ni peintes ni sculptées » (le texte met l'emphase sur cette particularité) ; cela se traduit par la représentation des figures en grisaille sur la surface des deux colonnes. Il s'agit ni plus ni moins que de la formation d'un nouveau corps, dont la forme substantielle vient de la divinité, selon un processus qui peut paraître analogue à celui de l'infusion de l'âme : c'est par le toucher du Christ et sa volonté de voir que l'image apparaît ; n'étant pas façonnée, elle se crée d'elle-même par l'irruption de la *virtus* virgine dans la pierre. Néanmoins, l'acte créateur n'est pas présent — il l'est dans la création de l'âme —, et c'est bien un processus analogue à l'Incarnation qui se produit dans la scène de l'Annonciation : la divinité descend dans le monde tangible. Il ne s'agit surtout pas d'une simple reproduction des apparences. La corporéité de ces figures touchées et embrassées par les fidèles est réelle, mais elle se différencie toutefois du prototype.

Celui-ci apparaît dans la vignette représentant l'adoration de la Vierge par les animaux et qui se construit en association avec celle qui montre les deux images côte à côte. Dans le vide qui les sépare et qui constitue le centre de cette image, c'est tout simplement l'invisible, l'irreprésentable qui occupe la surface vierge et qui rappelle les limites de l'image : elle ne peut rendre compte de la totalité de ce qu'elle tend à montrer et qui, fut-elle une création divine, n'en demeure pas moins partielle. Il y a un jeu d'association, de plein et de vide, de couleur et de monochromie entre les vignettes associées : l'une présente les deux images d'un côté et de l'autre du cadre, séparée par une zone vide. Les couleurs sont rares et les deux colonnes sont en camaïeux de gris. La vignette inférieure, au contraire, est caractérisée par une vive polychromie qui accentue la présence de la figure virgine au centre, entourée par les anges et par les animaux dont le naturalisme, selon Herbert L. Kessler, s'inspire d'ouvrages d'histoire naturelle et servent à accentuer le contraste entre les choses matérielles et la sphère divine. La figure centrale de Marie s'insère dans le vide laissé entre les deux images supérieures, et ce va-et-vient visuel

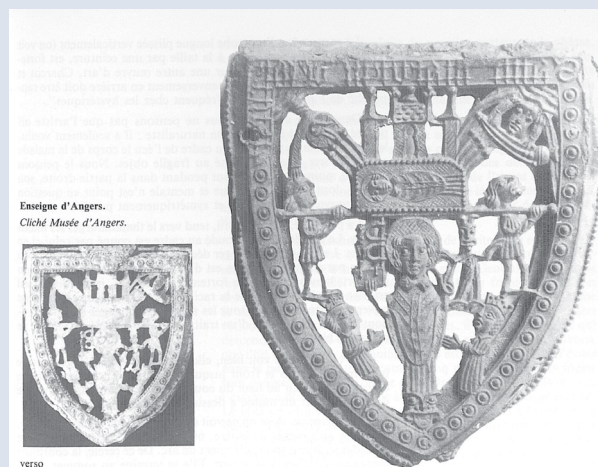
être voilées, habillées ou dissimulées, leur apparence ne jouant qu'un rôle mineur dans leur relation au divin, et le voile permettant de restaurer une distance convenable entre le spectateur et le corps saint.

entre le plein et le vide induit la présence divine, tout en évitant l'écueil de la prétention de l'image à se présenter comme un équivalent de son prototype.

L'image acheiropoïète se définit donc ici comme un lieu d'incarnation pour une présence qui donne sa forme au matériau (c'est le divin qui est à la source de la formation de l'image et non la main de l'homme, ce qui en fait une empreinte plutôt qu'un signe mimétique), lequel peut alors être considéré comme une trace du corps divin, digne d'adoration universelle de la part des animaux et des hommes.

KENNEDY, « Seeing is Believing », *Portuguese studies*, vol. 31, n° 2, 2015 ; KESSLER, *L'œil médiéval*, Paris, 2015, p. 16-20.

Image spéculaire



Angers, musée des Beaux-Arts (aujourd'hui disparue), XIV^e-XV^e siècle.

Cette enseigne du musée d'Angers représente un saint local, Mathurin, vénéré au sanctuaire de Larchant dans le Gâtinais. L'objet retrace deux des grandes étapes de sa vie : le miracle de l'exorcisme de Théodora, fille de l'empereur Maximien, et la translation des reliques du saint. Mort à Rome, son corps est transporté jusqu'à Larchant pour y établir un culte autour de ses restes et d'une fontaine miraculeuse. Particulièrement invoqué contre les maladies mentales et la possession, saint Mathurin connaît un culte important à la fin du Moyen Âge, comme en témoignent plusieurs exemples

IMAGE COMME EMPREINTE

d'enseignes qui lui sont dédiées, au musée de Cluny et dans les collections de Valenciennes. De part et d'autre de la châsse sont représentés des fers utilisés pour immobiliser les aliénés, qui font référence à ces attributions particulières. Au dos de l'enseigne, on constate les restes d'un miroir, objet assez peu courant dans ces objets de pèlerinage et qui se présentaient souvent sous la forme de petites pièces de métal poli, rarement associées à des images, comme ici.

La représentation de la châsse de saint Mathurin sur l'enseigne de pèlerinage du musée d'Angers doit être reliée à l'usage qui était fait de ces petits objets portés cousus sur les vêtements, en appliques ou en pendentifs et qui étaient à la fois des moyens d'identifier le pèlerin, de témoigner de sa visite dans un sanctuaire particulier (ici celui de Larchant) et enfin de transporter avec lui un peu de la puissance agissante de la relique. On est ici au cœur des propriétés essentielles de l'image, à savoir partager les qualités de son référent : représenter est un moyen de capter, ou plutôt de reproduire, en même temps que sa forme (plus que son apparence), tout ou partie des qualités essentielles de l'original.

L'ajout du miroir renvoie à une dimension proche en questionnant le médium : l'image acheiropoïète est vue comme plus proche de son modèle, plus réelle, car exempte de l'abaissement vers la chair occasionnée par la médiation de la main humaine. Or, le miroir forme une image par réflexion sur

un support matériel sans que l'image ne soit reproduite ou dessinée ; elle se passe ainsi de médium, et même si elle est éphémère, il semble manifeste qu'il y ait eu une croyance bien ancrée en une persistance des qualités de l'objet réfléchi sur la surface du miroir. Ainsi, refléter la relique (ou la « réfléchir » dans un sens métaphorique), c'est en acquérir la *virtus*, ou bien tout simplement sanctifier l'objet qui a été, d'une certaine façon, mis en contact avec les restes saints. L'image, quand elle se présente sous la forme du reflet (qui n'est ni plus ni moins qu'une empreinte éphémère), délivre une manifestation directe du référent. Ainsi fondée sur la présence plutôt que sur l'apparence, l'image acquiert en partie les propriétés du modèle, étant donné la coprésence qui la lie originellement le reflet et la chose.

Reflet, imprégnation et empreinte semblent donc liés dans les pratiques autour des reliques, car ces insignes sont à la fois des représentations du reliquaire et des objets mis en contact avec celui-ci, à la fois physiquement (en étant frottées ou posées dessus) et par l'image et donc le reflet.

BRUNA, *Enseignes de pèlerinage et enseignes profanes*, Paris, 1996, p. 13-20, 173-174 ; LAMY-LASSALLE, « Enseignes de pèlerinage à miroirs », *Bull. Soc. Nat. Ant. France*, 1973, p. 45-47 ; LAMY-LASSALLE, « Les enseignes de pèlerinage de saint Mathurin de Larchant », *Bull. Soc. Nat. Ant. France*, 1988, p. 100-106 ; MOREL, « L'enseigne d'Angers », in *Larchant : 10,000 ans d'histoire*, Versailles, 1988, p. 163-171.

IMAGE COMME IDOLE

Absence du divin dans l'idole



Maître du Roman de Fauvel, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 22, fol. 205v, v. 1330.

Tirée d'une bible historique qui présente une compilation d'extraits de la Vulgate et d'autres textes bibliques traduits en langue vulgaire, cette image est divisée en deux parties distinctes. À gauche, Tobie prie devant la nuée qui indique la présence de Dieu tandis qu'à droite, un groupe de personnages lui tourne le dos, en prière devant une statue animale posée sur une colonne.

L'image construit la différence entre l'idole et la prière de Tobie, en s'appuyant sur une opposition entre un mouvement qui vient du sol (la colonne s'élève du bas de l'image à droite) et un mouvement qui vient du ciel (la nuée qui surmonte la partie gauche), conjugués avec une opposition entre matérialité et immatérialité.

Ainsi, les nuées constituent une structure fondée sur un module triple dont l'organisation se conjugue au tracé du motif de quadrillage en fond. Dans cette disposition, analogue à certaines parties de l'architecture des églises (baies géminées, ornements végétaux et ouvertures à motifs quadrilobés, notamment), on peut distinguer la construction d'un espace par quelque chose qui est à la fois du domaine du perceptible (la nuée) et de l'invisible (ce qu'elle construit). La nature divine est exprimée par la structure trine ; cette nature n'est pas encore incarnée — d'où l'absence d'image. Elle émane du monde céleste. À l'inverse, la statue vénérée par les Juifs est ancrée dans le monde terrestre. Le second point

Toutes les images religieuses ne sont pas valorisées : il existe bien évidemment un pendant mauvais de l'image de culte, qui est l'idole. Elle possède un type iconographique bien particulier, qui semble traverser le Moyen Âge de façon assez uniforme. Dans sa représentation, l'idole se distingue de manière très nette des autres images chrétiennes en affirmant une nature profondément éloignée du divin, tant par sa forme que par ce qu'elle exprime de sa propre existence. Ainsi est-elle parfois représentée sous la forme de statues antiques, sans doute par persistance d'une mémoire des cultes païens gréco-romains, ou sous forme d'animaux, de créatures monstrueuses. Les références artistiques de certaines représentations d'idoles qui reprennent des traits de statues antiques, nues, casquées et armées de lances et de boucliers, semblent également induire une composante essentielle du discours contre les idoles et qui rejoint aussi la dénonciation de leur matérialité : l'Homme adore sa propre création et se détourne du Créateur ou ignore son existence. C'est sans doute ce risque-là qui est le plus présent au cours du Moyen Âge, car l'idolâtrie se partage entre deux pôles : l'adoration d'autres dieux qui ne sont que des démons déguisés, ou bien la vénération d'un objet créé par la main de l'homme.

La forme humaine est courante et semble faire écho aux représentations de la Vierge et du Christ ; néanmoins, la matérialité des idoles est toujours fortement accentuée par des monochromes, évoquant une certaine préciosité de la matière dépourvue de présence divine. Les représentations démontrent l'absence du divin ou l'intervention d'une présence autre : les démons animent ces images, tout en

IMAGE COMME IDOLE

d'opposition entre les deux scènes se situe ainsi entre matérialité et immatérialité.

La colonne ainsi que la statue sont représentées de façon à accentuer leur matérialité, avec un recours à la feuille d'argent qui confère une préciosité à l'ouvrage. Les Juifs idolâtres ne paraissent pas tant coupables de vénérer un prototype inexistant (l'image est celle d'un animal dont le naturalisme accentue l'aspect terrestre et vulgaire) que de vouer un culte à leur propre œuvre. C'est un des aspects fréquents dans la dénonciation du culte des idoles : plutôt que de se tourner vers Dieu comme le fait Tobie, les hommes se consacrent au culte de ce qu'ils ont eux-mêmes créé.

Idole habitée par le démon



Mâcon, bibliothèque municipale, ms. 1, fol. 33, v. 1480.

Cette page enluminée ouvre le deuxième livre de la Cité de Dieu d'Augustin d'Hippone, dans l'édition d'une traduction de Raoul de Presles, autour de 1480. Le champ visuel se partage en trois registres. Deux thèmes principaux se dégagent : les cultes païens (à travers la représentation des idoles) et la disputatio entre les Chrétiens et les Païens. En haut à gauche, apparaît la disputatio entre Augustin et les Romains sur les malheurs du temps. À droite s'ébranle la procession païenne du culte de Cybèle. Dans la partie basse, à gauche, se trouve une scène mythologique, Hercule jetant Faunus du lit d'Iole. Repris dans l'Ovide moralisé, poème rédigé entre 1317 et 1328, cet épisode peut être mis en lien ici avec l'expulsion des démons de Rome et des âmes par un Hercule figurant le Christ. Enfin, à droite, l'image distingue les Païens en adoration devant les idoles et les Chrétiens devant la croix.

L'image se construit sur un système d'opposition entre l'espace de l'église, lumineux, défini et

marquant une différence fondamentale avec **LES IMAGES-CORPS** chrétiennes. Ces dernières, même dans le cas où elles sont animées par une instance divine extérieure, acquièrent une dimension charnelle exprimée les attributs d'un corps véritable. Le surcroît de réalité accordé à ces dernières est dénié aux idoles, que l'on désigne souvent par le terme de simulacre. Ce sont des images « fausses » puisque faisant signe vers un prototype qui n'existe pas.

délimité par son architecture, et l'obscurité indistincte dans laquelle sont plongés les païens et leurs idoles. Celles-ci sont représentées selon un type iconographique courant : monochromes, ce sont des figures humaines de petite taille montées sur des colonnes, ce qui donne un aspect antiquisant à l'ensemble. On voit ici qu'au contraire de certaines images où l'idolâtrie se caractérise par la vénération d'objets fabriqués par l'homme plutôt que d'œuvres du Créateur, des démons volent au-dessus des statues, désignant les images comme fausses, mauvaises, car elles n'ont pas le pouvoir de susciter la présence divine. Elles sont mensongères, ce sont en quelque sorte des simulacres, car leur apparence ne reflète pas l'essence de ce qui les anime : le lien substantiel propre à l'image sacrée est rompu, faussé, tandis que l'on présente ces images comme de purs objets matériels, dépourvus d'efficacité et habités par les démons.

À la matérialité des idoles s'oppose la corporéité du Christ en croix, image chrétienne par excellence. Le crucifié est ici montré comme un véritable corps montrant des plaies d'où le sang s'écoule : loin d'être une simple métaphore eucharistique qui servirait à manifester la présence divine lors du culte, il s'agit avant tout de manifester la sacralité intrinsèque de cette image, apte à servir de réceptacle à la présence de Dieu qui surmonte l'assistance. Cette présence, au contraire des démons qui survolent les idoles à l'opposé de la composition, est montrée comme intrinsèque à l'image, à la matière dont elle est faite et découlant de son aptitude à mobiliser un lien substantiel avec le prototype.

IMAGE COMME SIMILITUDE DIVINE

Christomorphisme



Maître de Vendôme, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 729, fol. 45v, v. 1140-1150.

Cette lettrine d'un manuscrit contenant des œuvres de Hugues de Saint-Victor compte parmi les 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.

La scène ne présente a priori pas de difficulté de lecture ; sa signification est en revanche beaucoup plus complexe, car si le thème narratif est aisé à identifier, plusieurs niveaux d'analyse complémentaires se superposent et viennent expliciter efficacement la nature de chacun des protagonistes.

Pour commencer, on constate que Dieu est représenté sous les traits du Christ : l'usage est courant jusqu'au XIII^e siècle et témoigne d'une volonté de faire du Fils la « visibilité du Père », selon les mots d'Irénée de Lyon (II^e siècle). La simultanéité de la représentation permet de synthétiser les deux figures en une seule : le Christ devient la part visible, perceptible, et donc représentable, de Dieu qui, par essence, est au-delà du monde sensible (Irénée de Lyon parle de « l'invisibilité du Fils »). Il est en outre le Verbe mobilisé dans l'acte créateur divin, préexistant à l'incarnation.

Pour autant, il n'est pas qu'un aspect divin : il est aussi homme, car les deux natures cohabitent à égale partie en lui, ce qui est aussi exprimé

La notion d'image est primordiale dans le christianisme, car elle régit avant tout ce qui unit Dieu, l'Homme et le Christ. La nature de ces relations change, mais reste essentiellement la même, à des degrés de perfection différents ; Dieu est toujours le référent ultime : c'est à lui que se rapporte la nature de l'Homme et du Christ, c'est en se référant à lui que l'on peut qualifier le statut des deux autres entités. Ainsi, le lien qui unit Dieu et le Christ représente le plus haut degré d'image : on pourrait ainsi considérer ce dernier comme étant une image absolue, puisqu'il est égal à son référent en valeur, puissance et propriété. Les textes des conciles de Nicée et de Chalcédoine le proclament autant Dieu qu'homme, et les deux natures cohabitent en lui de manière égale. Il est la divinité incarnée, la forme visible et perceptible du divin ; doté d'un corps d'homme, il demeure consubstantiel au Père, dont il est issu.

De fait, le Christ est la possibilité d'une théologie chrétienne de l'image matérielle, puisqu'il permet de passer outre l'interdit de la représentation divine ; Dieu s'étant fait homme, il est devenu visible, donc représentable. Le Christ incarne la perfection de l'homme : en tant que nouvel Adam, il restaure par son sacrifice et sa résurrection la perfection de la relation d'image avec le modèle divin, qui fut perdue avec le péché originel. Il est aussi Dieu : c'est souvent sous les traits du Christ que l'on représente Dieu dans les premiers siècles du Moyen Âge (**CHRISTOMORPHISME**).

Dans le prolongement des controverses théologiques entre Juifs et Chrétiens quant à l'interdit de la représentation divine, l'iconographie chrétienne souligne la double nature du Christ, particulièrement explicitée

IMAGE COMME SIMILITUDE DIVINE

dans cette image. Ainsi, le peintre de la miniature lui a donné le même visage qu'Adam, puisqu'ils appartiennent au genre humain, tout comme il donne au manteau du Christ la même teinte que celle de la glaise d'où est tiré le corps du premier homme. On exprime ainsi la double nature du Fils, littéralement Dieu incarné dans une chair identique à celle d'Adam.

Ici, la créature et le créateur se ressemblent. Avec le péché originel, cette ressemblance se perd, en même temps que s'instaure une distance entre l'homme et Dieu, qui sera comblée par le Christ. Le Christ ressemble à Adam car il est homme, Adam ressemble au Christ car il a été façonné à l'image de Dieu, dont le Christ est l'image parfaite : le rapport s'enrichit d'une réciprocité qui est aussi une préfiguration, puisque le Christ est aussi un nouvel Adam en même temps qu'il répète l'acte créateur original à l'occasion du baptême — renaissance symbolique de l'homme —, auquel l'image fait référence en donnant à la terre un dessin sinueux qui reproduit celui de l'eau baptismale.

Cette image rend donc efficacement compte de la façon dont la notion d'*imago* s'exprime dans l'anthropologie chrétienne et la christologie : c'est sous la forme d'un rapport d'image (en termes de similitude et de dissemblance) que s'expriment les relations entre le Christ, l'Homme et Dieu. Dans cette miniature, on voit clairement que le Christ est l'image de Dieu, semblable à Adam, dont il est le modèle, et qu'il vient restaurer dans sa perfection originelle avec son incarnation.

BOESPFLUG et al., « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile du Latran (1215) », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 37, n° 147, 1994 ; KESSLER, *Neither God Nor Man*, Freiburg im Breisgau, 2007.

Consubstantialité du Père et du Fils

Cette image peut être lue comme une présentation du corps de Dieu, en son entièreté. On voit que les postures, les gestes, les visages et leur organisation, qui se fait à la fois par un effet de superposition, de contraste et de verticalité, expriment à plusieurs degrés la nature des hypostases de la Trinité. Ainsi, le corps du Christ est représenté superposé à celui de Dieu, dissimulé dans les drapés du manteau. Ce jeu de révélation et de dissimulation indique que le Christ incarné est la visibilité du Père, et que le corps de l'un est le corps de l'autre. La seule

dans les vers associés à de nombreuses images du Christ et attestés pour la première fois vers 1100 : *Nec Deus est nec homo, praesens quam cernis imago, / Sed Deus est et homo quem sacra figurat imago* (cf. Kessler, 2007) — « Ce n'est ni l'homme ni Dieu que tu discernes dans la présente image, / Mais c'est Dieu et l'homme que l'image sacrée représente ». Dans ce contexte, la représentation figurative est justifiée dans son existence comme outil de démonstration le plus efficace de la double nature.

Au cours du XIII^e siècle s'opère un tournant majeur dans les modalités visuelles d'accès à la proximité du divin : c'est l'humanité du Christ qui est désormais mise en avant pour susciter l'affect du dévot.

L'Homme trouve naturellement sa place dans ce système. Adam a été créé « à l'image » de Dieu. Pour les Pères de l'Église, il est hors de question de soutenir une ressemblance physique entre le créateur et la créature : la ressemblance à Dieu est à chercher dans la sphère spirituelle. Ainsi, en l'Homme, c'est l'âme qui est à l'image de Dieu. Il s'agit d'une relation d'image dégradée par rapport au modèle, en raison de la matérialité de la chair ; l'homme a néanmoins hérité de son créateur des facultés qui le distinguent de toutes les autres créatures (notamment des autres animaux) : la raison, l'intelligence, la sensibilité et la maîtrise de la parole.

Dès lors, l'Homme occupe une position médiane entre la sphère céleste et la sphère terrestre. Les Pères de l'Église, surtout dans le christianisme oriental (Grégoire de Nysse), font de l'Homme un intermédiaire entre l'esprit et la matière : il est fait de chair tout en ayant en lui une parcelle d'image divine qui est son âme. Cela conduit saint Augustin à concevoir une structure trine de l'Homme,

IMAGE COMME SIMILITUDE DIVINE



Nicoletto Semitecolo, *Trinità, Padoue*, musée diocésain, 4466, 1360-1370.

Anciennement conservée dans la sacristie des chanoines du duomo de Padoue, ce panneau de bois peint par Nicoletto Semitecolo entre 1360 et 1370 présente une variation du Trône de Grâce (le Père soutient le Fils crucifié) : le cadrage est ici serré à mi-corps et seul le corps du Christ (et non la croix) est soutenu par Dieu le Père. Ce panneau faisait originellement partie d'un retable consacré à la passion de saint Sébastien et comprenait plusieurs épisodes de la mort du saint ainsi qu'une pietà. L'association d'un récit hagiographique à des images du Christ est courante à la fin du Moyen Âge, et il semble que l'ensemble ait eu à voir avec le patronage du saint, censé protéger de la peste.

différence entre les deux corps est que celui du Fils est fait de chair, et donc perceptible, quand celui du Père est caché, inconnaisable et insaisissable. Le contraste est également chromatique : la blancheur et la nudité de la chair christique, le rouge vif du sang qui s'écoule de la plaie s'opposent aux drapés plus sombres des vêtements. En premier lieu donc, l'image pose ceci : le Christ et Dieu le Père ne font qu'un.

Ensuite, bien qu'il s'agisse d'un thème découlant de celui du Trône de Grâce, on ne trouve pas ici de nette distinction entre le sacrifié et le sacrificateur, comme c'est le cas dans certaines images où le Christ semble offert comme victime par le Père. Il règne même une certaine ambiguïté dans leur différence. Le Christ a les yeux ouverts et la tête redressée, à la verticale de celle de Dieu. L'action est simultanée, accomplie en conscience, et c'est Dieu qui s'offre lui-même, à travers le Christ : les paumes superposées sont ainsi une nouvelle preuve de

reflétant celle de la Trinité : la mémoire ou la conscience correspondent au Père, l'intelligence au Fils et l'amour au Saint-Esprit. Dans le contexte des débats du premier Moyen Âge autour de la double nature du Christ, une faveur importante était accordée à la spiritualisation de l'Homme, l'union de l'âme et du corps étant analogue à ce qui unit dans le Christ l'humanité et la divinité.

leur consubstantialité. Les stigmates sont bien visibles dans la chair du Christ, dont les mains sont enveloppées par celles, plus grandes, du Père. En réalité, ce dernier ne soutient pas le Christ, puisque leurs bras étendus se rejoignent à cet endroit pour exhiber les plaies : c'est Dieu tout entier qui est, d'une certaine façon, impliqué dans un sacrifice qui reste toutefois celui de la chair du Fils. La symbolique eucharistique est presque évidente, comme dans nombre d'œuvres où on expose le corps et le sang du Sauveur, dont la présence est réitérée lors de la messe.

Cette exposition est non seulement une analogie de la présentation de l'hostie pendant le culte, mais aussi une résultante du long processus d'humanisation du divin qui marque les derniers siècles du Moyen Âge : la *devotio moderna* et ses pratiques dévotionnelles. Centrées sur une proximité quasi physique avec Dieu et surtout le Christ, la *devotio moderna* a suscité des expérimentations picturales sur les façons de mettre en scène les souffrances du Christ. Ici toutefois, la dimension pathétique qui s'affirme fortement dans d'autres œuvres est beaucoup moins présente, car on ne met pas l'accent sur les souffrances endurées qui peuvent marquer son corps, mais on retrouve tout de même ce qui est déjà présent dans les Trônes de Grâce des décennies précédentes avec l'exhibition du corps d'un Christ mort (la plaie au côté en est le signe) et d'une souffrance divine conjointe. Toutefois, la Trinité de Semitecolo semble dépasser cette opposition entre la mort et la vie : c'est un Christ ressuscité qui apparaît ici.

Le cadrage participe également à la signification de l'œuvre car elle prépare les expérimentations plastiques menées par certains peintres comme Jean Malouel au cours du xv^e siècle qui ont recours à des cadrages de plus en plus serrés sur la personne du Christ, jusqu'à le laisser occuper toute la surface de l'image dans certains

IMAGE COMME SIMILITUDE DIVINE

exemples d'*Ecce Homo* plus tardifs. Ici, le découpage à mi-corps renouvelle d'une certaine façon le jeu de dévoilement et de dissimulation qui fait déjà contraste entre le corps du Christ et celui de Dieu. Les bustes des personnages émergent du bas du tableau comme par un effet de « surgissement », laissant le reste des corps caché, évoquant des œuvres où le corps du Christ mort se lève du tombeau, entouré des *arma Christi*. L'effet d'élévation, soutenu et partagé par le mouvement du Père appuie la dimension à la fois sévère et triomphale du Christ, mort et vivant. Il se présente à la fois comme une victime sacrificielle et comme un Dieu incarné.

BOESPFLUG, *Dieu et ses images*, Montrouge, 2008 ; BOESPFLUG, *Le Dieu des peintres et des sculpteurs*, Paris, 2010 ; IACOBONE, *Mysterium Trinitatis*, Roma, 1997 ; VERDON (dir.), *Gesù*, Milano, 2010, p. 273-274.

Vestige divin



Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5206, fol. 174r, v. 1490.

Cette image, assez exceptionnelle par ailleurs, synthétise bien des aspects de la conception humaine à la fin du XIV^e siècle. Extraite d'un ouvrage d'édification personnelle, le Miroir d'Humilité, conservé de manière parcellaire, l'image montre l'intérieur d'une chambre avec un couple enlacé dans un lit aux courtines bleu vif. Dans le coin supérieur gauche, la Trinité dans une nuée et entourée d'un phylactère souffle l'âme vers le couple, sous la forme d'un enfant nu.

Que le Christ soit l'image de Dieu semble pouvoir aller de soi, étant son incarnation, mais où trouver ce qui, dans l'homme, le rattache à Dieu ? Pour les théologiens, c'est une question épineuse ; plusieurs tendances s'affrontent, mais le courant majoritaire va vers une faveur plus grande apportée à la spiritualisation de la chair durant le début du Moyen Âge, et donc à une image divine qui serait seulement perceptible dans l'esprit et l'âme de l'homme. Par la suite toutefois, l'accentuation forte de l'humanité du Christ a amené une double semblance : celle de

l'âme (semblable à Dieu le Père) et celle du corps, semblable à celui du Fils incarné. L'âme conserve toutefois la faveur des théologiens, qui en font le siège véritable de la ressemblance divine, celle qui s'inscrit dans la proximité la plus grande : c'est la théorie créationniste, qui s'impose entre le XII^e et le XIII^e siècle. À l'interrogation fondamentale de l'origine de l'âme, cette théorie répond en la faisant naître d'une intervention divine dans le processus de la conception et en divisant nettement les deux modes de conception, qui sont représentés dans l'image : à droite, les parents conçoivent un corps embryonnaire. Le système iconographique de l'image, en renvoyant à la corbeille sur la table et à la figure de Moïse sur l'entablement de la cheminée, le décrit comme un réceptacle charnel qui attend d'accueillir sa pleine substance, laquelle est matérialisée par l'âme qui plonge depuis la figure de la Trinité. Cela recoupe nombre de théories naturalistes de la même époque qui, en se fondant sur Aristote et ses continuateurs médiévaux, s'interrogent sur le moment exact de l'infusion de l'âme chez l'embryon et la nature de celui-ci. L'engendrement de l'âme est une reproduction, dans une moindre mesure, de l'acte créateur originel qui avait amené à l'animation d'Adam : le phylactère qui accompagne l'image divine porte ainsi le verset 26 de la Genèse (*Faciam hominem ad imaginem et similitudinem nostram*) et explicite cet aspect en rappelant le fondement de l'acte créateur, qui place l'homme dans la similitude divine.

De plus, cela explicite une des fonctions de l'âme : l'aristotélisme médiéval conserve de l'hylémorphisme originel une notion essentielle qui est celle de la forme, laquelle est donné au corps par l'âme. C'est elle qui en parachève la création et fait que l'homme est homme : elle est la pleine réalisation de la potentialité de vie contenue dans la chair, ainsi que le siège de ce qui fait de la créature un être à part, supérieur aux animaux par les propriétés de son intellect et par sa ressemblance à Dieu. La forme humaine adoptée par l'âme est un reflet de ces conceptions, et se constitue comme l'aboutissement du processus d'engendrement : c'est la quintessence de l'homme, dans sa ressemblance à Dieu et dans sa forme physique.

BASCHET, « Âme et corps dans l'Occident médiéval », *Archives de Sciences Sociales des Religions*, n° 112, 2000, p. 5-30 ; BOESPFLUG, *Dieu et ses images*, Montrouge, 2008 ; KLAPISCH-ZUBER, « Le corps de la parenté », in *La production du corps*, éd. Godelier et al., Amsterdam, 1998, p. 339-355.

IMAGE MENTALE

Image comme seuil



Londres, Victoria and Albert Museum, 11-1872, 1330-1350.

Ce livre de dévotion est constitué de six feuillets d'ivoire peint et doré reliés par des bandes de parchemin et fermés par deux couvertures en ivoire sculpté. L'ensemble est dédié à la Passion du Christ, et cette dernière double-page présente les *arma Christi* : les clous de la croix, le marteau qui a servi à les enfoncer, la pince qui a servi à les ôter, le bandeau de la flagellation, les trente deniers de Judas et les trois empreintes de pas du Christ vers le Golgotha. À droite, la dernière page montre la tunique du Christ et les dés du soldat romain qui l'a gagnée, l'échelle de la croix, la lance, le fouet de la flagellation ainsi que le sépulcre.

Ce type d'image apparaît fréquemment à la fin du Moyen Âge et s'intègre à des pratiques dévotionnelles qui mettent en jeu la mémoire et la recreation spirituelle d'images mentales. Le principe est relativement simple et s'appuie sur la remémoration d'épisodes de la vie du Christ, liés aux différents objets représentés sur la page : chacun correspond à une étape du sacrifice. La série des indices visuels disloque la représentation pour l'introduire en miettes dans l'esprit du fidèle, là où va se former la vraie image. Celle-ci n'est pas seulement visuelle : la mémoire fait appel aux cinq sens. L'image mentale plurisensorielle qui résulte dépasse en intensité une vision de type corporelle, en ce qu'elle permet de vivre l'événement imaginé, d'en faire l'expérience dans l'espace de l'intériorité. Le recours à la métonymie, aux indices et aux signes incite au dépassement des insuffisances intrinsèques de la représentation relancer la vision dans la direction du divin : il s'agit de franchir en quelque sorte l'image, pour accéder à une dimension spirituelle supérieure, là où voir revient à expérimenter une présence.

La notion d'image comme empreinte n'appartient pas seulement au domaine des *realia*. La psychologie augustinienne qui a imprégné toute la philosophie médiévale fait de l'*imago*, équivalent latin du grec *phantasma* (Aristote, *De anima*), l'outil principal de la pensée. Selon le *De Trinitate* d'Augustin, toute pensée (*cogitatio*) dépend de la formation dans l'esprit d'images mentales, qui dépendent elles-mêmes d'actes de conscience associés aux sensations et à l'expérience du monde. Ces images mentales, fabriquées à partir de toutes les sensations (et non seulement des sensations visuelles), laissent une trace dans l'esprit comme le sceau dans la cire (*Trin.*, 10, 2). Ainsi mémoire, souvenir et intellection sont-ils indissociables et conditionnés par la capacité de l'esprit à créer des images mentales.

Le Moyen Âge ignore l'inconscient ; toute pensée est le fruit de la volonté du sujet, l'œuvre de Dieu ou bien celle du démon. Lorsque saint Benoît ressent les tentations de la chair, la raison en est que l'esprit malin a remis devant son œil intérieur le souvenir d'une femme aperçue auparavant ; cette vision allume une flamme d'amour dans son cœur, manifestant le pouvoir de l'image mentale sur les mouvements de la pensée (Grégoire le Grand, *Dialogues*, 2, 2).

De cette importance accordée à la visualité dans la psychologie cognitive médiévale découle sans aucun doute l'attitude des scholastiques à l'égard de l'enseignement par l'image, qui place les faits devant les yeux, tandis que l'écriture délivre une compréhension des choses moins directe. L'image matérielle peut dès lors imprimer dans l'esprit les pièces nécessaires à la construction d'une pensée pieuse.

Elle peut notamment être constituée d'une

IMAGE MENTALE

L'important ici est donc la formation d'une image mentale par l'imagination et la réflexion du sujet et qui se constitue, d'une certaine manière, dans un mouvement contraire à celui de l'image-empreinte où le divin descend apposer sa marque dans le réel : c'est un mouvement d'élévation, qui part de l'entendement humain pour s'élancer vers le divin. Le spectateur devient actif, en s'appropriant les images pour les reconfigurer en lui et créer d'autres images dans son esprit.

SCHMITT, « *Imago* », in *L'image*, éd. Baschet et al., Paris, 1996, p. 29-37.

Image comme vision



Maître viennois de Marie de Bourgogne, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Codex vindobonensis 1857, 1477.

Le livre d'Heures de Marie de Bourgogne est un ouvrage de dévotion privée réalisé vers 1477 pour la veuve de Charles le Téméraire ou sa fille, la duchesse Marie. Ce manuscrit, contenant une vingtaine d'enluminures pleine page, s'inscrit dans une tradition typique de la fin du Moyen Âge, avec une production de livres liturgiques contenant des prières, des offices et un calendrier. Le folio 14v représente une femme en riche costume du XVe siècle, assise dans l'embrasure d'une fenêtre, un livre ouvert devant elle. La fenêtre s'ouvre sur un espace qui semble être celui du chevet d'une église, où siège une Vierge à l'Enfant aux pieds

série d'indices, de *signa*, conçus comme autant de modules de sens appelés à être réunis au sein d'une image mentale cohérente. Le recours à la métonymie, aux indices et aux signes pointe les insuffisances intrinsèques de la représentation figurative et de la perception sensorielle en général : elles sont des seuils à franchir pour accéder à une dimension spirituelle supérieure. En définitive, c'est du manque que naît l'élan vers le sacré.

La formation d'images mentales à partir de perceptions, d'enseignements ou d'images matérielles (et surtout de la réunion de ces trois modalités) et le processus d'intellection qui se fonde sur elles, donne lieu à la recomposition d'une véritable vision intérieure, expérience d'une présence divine. Si cette re-présentation est possible, dans le cas des images-corps, grâce au médium de l'œuvre d'art, ici elle se fait de façon immédiate, car elle prend forme dans l'esprit qui la génère. La vision n'est pas ici une irruption miraculeuse de la divinité qui descend vers le sujet, elle est une émanation des mouvements de son âme guidés par la piété. L'iconographie de la fin du Moyen Âge met en scène ce mécanisme par des constructions topologiques, où s'ouvrent des espaces visuels (images de l'intériorité) dans le lieu de méditation du fidèle.

de laquelle s'agenouille une femme accompagnée de quelques suivantes, ainsi qu'un homme portant un encensoir.

Cette scène illustre la notion d'image mentale en montrant de façon explicite le processus de leur formation. Au premier plan, le sujet, réputé être un portrait de la duchesse Marie, est penché sur un livre où l'on distingue un O qui se rapporte peut-être aux prières dédiées à la Vierge qui suivent le déroulement du texte quelques pages plus loin

IMAGE MENTALE

(*Obsecro te* et *O intemerata*). Le livre représenté dans les mains de la dévote est donc analogue au livre que regarde le spectateur.

On observe une séparation nette des deux lieux représentés dans l'image : la première, plus sombre, contraste fortement avec la vive luminosité de l'espace imaginé qui, se présente sous la forme d'un vaste chevet d'église.

L'opposition se fait par la couleur, plus dense au premier plan, s'attachant à une représentation naturaliste des matières et constituant un lieu presque réduit à deux dimensions, tandis le second s'ouvre très largement en hauteur et en profondeur en plaçant le point de fuite à mi-hauteur de la composition, près de la tête de la Vierge.

Par la fenêtre, apparaît une image mentale, un espace imaginaire suscité par la lecture : l'image est spirituelle. Elle met tous les sens en jeu comme semble le rappeler l'encensoir qui se balance à proximité de la Vierge. La présence divine est d'autant plus intense qu'elle a lieu dans l'esprit du dévot : on peut penser que la femme en prière devant la Vierge est un dédoublement de l'image de la duchesse, ou à tout le moins une représentation de la dévote qui accède à la vision promise par les prières. Cette rencontre a lieu dans un espace imaginaire qui est celui de l'esprit et qui est suscité par l'exercice mémoriel et la méditation pieuse du sujet.

ZVENY D'HAINAUT-, « Fonctions et usages religieux », in *Miroirs du sacré: les retables sculptés à Bruxelles, XVe-XVIe siècles : production, formes et usages*, Bruxelles, 2005, p. 131-153 ; INGLIS, *The Hours of Mary of Burgundy*, London, 1995.