

Problèmes et méthodes

Herbert L. Kessler :
Les jeux du texte et de l'image. La libération du visuel dans l'art médiéval

Dans un livre dense et riche, Herbert Leon Kessler poursuit son enquête sur les diverses manières dont les femmes, les hommes du Moyen Âge voyaient et, parfois, vivaient les images peintes ou sculptées, et tout particulièrement celles de Jésus Christ Sauveur, homme et Dieu tout ensemble¹. Il adopte pour point de départ le distique *Nec Deus est nec homo, praesens quem cernis imago / Sed Deus est et homo quem sacra figurat imago*, contenu dans le manuscrit des écrits de Baudri de Bourgueil (1046-1130), et s'intéresse à sa circulation à travers les textes des XIe, XIIe et XIIIe siècles, puis aux rapports étroits que les versets entretiennent avec la mise en image du Christ en croix, enfin à une certaine forme de théorisation, donc de mise à distance, de l'image et du statut qui lui était reconnu au sein de la société de l'époque². Entrelaçant sans cesse les fils du textuel et ceux du visuel, il distingue deux modes complémentaires dans le fonctionnement des images, souvent juxtaposés l'un à l'autre, toujours concomitants l'un de l'autre, et nullement contradictoires, pour souligner la prudence des attitudes et le respect marqué de crainte qui entouraient l'image du Crucifié. Car fort de sa culture artistique, qui débordé le Moyen Âge vers les réalisations les plus contemporaines, il met en valeur, autour du concept d'un art « légendé », autrement dit commenté et circonscrit à l'aide des mots inscrits à sa surface, « capturé » donc, mais aussi « capturant », les peurs ressenties face à l'image, en même temps qu'un certain nombre de principes valant aussi bien pour les travaux des artistes médiévaux que pour ceux d'un Braque, d'un Picasso, d'un Malevitch, d'un Mondrian, ou encore d'un Rothko et d'un Barnett Newman : à savoir l'impossible imitation (qu'imiter pour rendre la nature duale d'un Dieu qui s'est fait homme ?), le nécessaire dépassement de la notion de *mimesis*, et la volonté constante de montrer, comme en une présentation efficace, le travail accompli ou sur le point de l'être³. Ce sont là des notions très modernes et des façons d'approcher l'art médiéval qui éloignent Herbert L. Kessler de tout cloisonnement disciplinaire et d'une certaine vision plutôt habituelle, pour ne pas dire traditionnelle, de la manière d'envisager ces questions.

L'écheveau des textes

Dans l'approche développée par Herbert Leon Kessler, le texte est inscrit à la base de la demande artistique, mais n'en forme plus le contenu nécessaire. Redessinant l'espace textuel de la circulation du distique, diffusé à partir des années 1100, puis rencontrant une très forte audience jusqu'à la fin du XIIIe siècle, il part des écrits de Baudri, l'abbé bénédictin de

Bourgueil, et du manuscrit unique conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane⁴ : l'abbé discute de la Crucifixion et veut prouver comment, dans la séquence de la Passion de Jésus Christ, la rédemption pour le genre humain découle de l'humanité de Jésus, tandis que le salut provient de sa divinité sur la croix. Celle-ci mérite donc la vénération du dévot parce qu'elle lui permet d'adorer le Christ sauveur qui est vivant, mais au ciel, et qui demeure invisible. La croix et le crucifix peuvent aussi restaurer la foi du croyant. Ailleurs dans ses écrits et commentaires, Baudri associe le distique, encore et toujours, à la croix, par exemple dans son *De Visitatione Infirmorum*, qui est lui attribué dans le courant du XIIIe siècle, et pour le même cadre typologique d'interprétation.

Avec Baudri et Marbode, évêque de Rennes (1096-1123), et associé à la renaissance du dernier quart du XIe siècle dans la vallée de la Loire, Hildebert de Lavardin (1056-1133), évêque du Mans et archevêque de Tours, reprend le distique et l'insère, suivant la même intention, dans ses commentaires sur la Crucifixion⁵ : le distique sert de *titulus* à une peinture, sur laquelle on avait montré l'image du Christ et s'insère, avec d'autres légendes, dans la série des lieux communs alors utilisés. Un autre abbé bénédictin, Rupert de Deutz incorpore l'idée, et la forme, des deux versets dans son dialogue fictif entre un chrétien et un juif, composé en 1126, l'*Anulus sive Dialogus inter Christianum et Judaeum* : il introduit les deux antagonistes dans le débat, qu'il est supposé retranscrire, sur les deux natures de Jésus Christ, et à propos duquel il cite le distique *Nec Deus est nec homo*, en présentant les deux thèses en opposition. En effet, au juif qui affirme que, ce qui est adoré sur la croix, n'est ni Dieu ni homme, le chrétien réplique que « l'image figure les deux », faisant valoir de la sorte que l'image chrétienne a été conçue pour mettre en « tableau » le juste milieu entre l'idolâtrie païenne, d'une part, et l'apophatisme visuel juif, d'autre part, et pour délimiter un espace intermédiaire entre le matériellement sensible et le hautement intelligible, suivant en ceci la distinction déjà formulée par saint Augustin dans le *De Magistro*, puis le *De Trinitate*⁶. En 1148, Gerhoh de Reichersberg insère dans le commentaire du *Psaume* 41, « Heureux l'homme qui pense au faible ... », le distique, désormais bien connu, pour en rendre compte dans les termes qui servent à la description de la Crucifixion, en forme et en figure, particulièrement pour articuler entre elles les deux natures de Jésus Christ⁷. Les deux versets du *Nec Deus est nec homo* deviennent, pris ensemble, l'équivalent d'un trope qui entre au service de l'exégèse biblique. Leur succès est assuré.

Au XIIIe siècle, Durand de Mende (1230/1231-1296) cite les deux vers dans son *Rationale divinarum officiorum*, écrit entre 1285 et 1292, pour justifier de manière pragmatique, plus que théorique, le culte des images dans l'Eglise⁸ : ainsi reconnaît-il que « ... je vénère ces choses, mais c'est Jésus lui-même que toujours j'adore. » Il débute la partie de son traité sur les images, sur les tentures et sur les ornements de l'Eglise, *De picturis et cortinis et ornamentis ecclesie*, en citant Grégoire le Grand (vers 540-604, pape de 590 à 604) et sa position de compromis sur les images au milieu des controverses de son temps ; puis, il déroule la chaîne des autorités

d'ordinaire citées pour sortir du débat entre l'idolâtrie païenne, d'un côté, et la stricte adhésion chrétienne au second commandement, de l'autre, qu'il associe, du reste, à l'Islam, en concédant toutefois le point que l'Islam est plus strict que la Chrétienté quant à l'obédience prescrite vis-à-vis des lois mosaïques ; il compare, enfin, les images occidentales latines aux icônes du monde chrétien byzantin en s'arrêtant sur les modes de leur présentation et les matériaux employés, et en observant que, là encore, les « Grecs » ne font pas de sculpture parce qu'ils suivent à la lettre les livres bibliques. Définissant en compréhension le champ des images dans la Chrétienté latine, il les regroupe, à la suite de Grégoire le Grand toujours, en trois grandes catégories, prenant en compte les différentes manières de les présenter dans les églises pour mieux les donner à voir : respectivement, et à la suite, ce sont l'enfant saint tenu par sa mère, ou posé dans une mangeoire ; les peintures ou les sculptures de la Crucifixion ; le Christ en ascension au ciel ou trônant en majesté⁹. Bien dans la tradition augustinienne de pensée, il y voit des images qui font signe en direction de l'intelligible qui, lui, demeure invisible, et recourt dans ce contexte au distique, employé en son temps par Baudri de Bourgueil, mais en insistant sur l'unité de la nature duale du Sauveur, Dieu et homme tout ensemble, jusque sur la croix. Selon l'évêque de Mende, en effet, ces images visualisées sous telle ou telle forme, tel ou tel aspect, n'avaient qu'un rapport lointain avec les prototypes qu'elles permettaient au mieux d'approcher un peu plus par la prière et la contemplation : dans ce contexte d'interprétation réduite de l'image chrétienne, et de son potentiel, il introduisit le distique des années 1100, *Nec Deus nec homo*. Et il conclut en citant le *dictum* tiré de l'*Ars poetica* d'Horace (vers 1-13, et conclusion vers 23), au début de l'épître *ad Pisones*, en y faisant entrer aussi la justification d'un art d'église : « (...) *Peintres et poètes ont toujours eu la même possibilité de tout oser ; cette permission, nous la demandons et nous l'accordons tour à tour, mais pas de mêler le doux au cruel, d'unir serpents et oiseaux, agneaux et tigres. (...)* »¹⁰ Dans une recherche très documentée, André Chastel avait montré toute la pertinence, et la complexité, du *dictum Horatii*, devenu très vite un lieu commun, notamment à partir de la formule *quidlibet audendi potestas* qui, séparée de son contexte, pouvait être lue comme l'affirmation théorique d'une autonomie totale de l'artiste, puis de son art¹¹.

Dans les textes, utilisé en lieu et place de l'image visuelle, impossible à former pour rendre compte de la double nature de Jésus Christ, le distique *Nec Deus nec homo* finit par être détaché de ce registre d'emploi et par servir, aussi, à la légitimité de l'image chrétienne, au regard du monde byzantin, et par opposition au judaïsme et à l'islam¹².

La trame des images

Au registre du visuel, le distique vint souligner la nature duale du Christ étendu mort sur la croix, homme et Dieu à la fois, surtout à partir du développement d'une hérésiologie capable de résister, puis de répondre à l'aide de nouveaux arguments, aux attaques des hérétiques partout dans l'Occident du Moyen Âge. Autour de l'an mil, les théologiens et les clercs de l'Église attribuèrent aux images la redoutable faculté de pouvoir « capturer », dans la matière sensible, la double nature du Sauveur : les images du Christ crucifié montrèrent, avec force, que certains aspects de la divinité se laissaient apercevoir à travers les matériaux mêmes et les composantes de l'œuvre d'art ; la formule du *Nec Deus nec homo*, déjà en très large circulation, fut alors employée également comme légende écrite sur ces images, à leur périphérie immédiate ou en situation de commentaire direct¹³. Les mots, dans tous les cas, permettent l'identification du sujet et la « lecture », au premier niveau, de l'image par rapport au modèle qui demeure, quant à lui, toujours invisible. Partant, ce que l'on voit de la divinité avec les yeux du corps, et qui est montré à travers l'image sensible, reste, selon une grande mesure, incompréhensible, voire très partiel, sans le secours du dogme et celui de la foi dans l'Église qui en assure la pérennité. De là vient le succès de l'association du distique écrit avec l'image du Christ en croix ou, plus simplement, du Crucifix, qui supporte utilement le primat de l'*Ecclesia Mater*, le rôle de l'évêque comme intermédiaire obligé entre Dieu et les chrétiens, et l'affirmation sans cesse répétée de la miséricorde divine envers les hommes. L'inscription des lettres écrites et l'image du Sauveur, ou son signe le plus fort, la croix, montrent l'exaltation de l'Incarnation et de la Kénose, la figure de la Vierge Marie, celles parfois aussi des saintes femmes, et la rédemption de la faute originelle par l'amour de Dieu. Les vers du distique créditent l'image visuelle d'une sorte de capital de confiance. Et Herbert L. Kessler note, avec justesse, l'importance de ces changements parce qu'ils ne tardent pas à affecter, en profondeur, la création des images et la vie artistique¹⁴.

L'une des traces les plus anciennes de ce mode de fonctionnement s'avère contemporaine du commentaire écrit par Baudri de Bourgueil et appartient au cycle des peintures murales qui décorent le mur droit de l'église Sainte-Marie l'Immaculée, à Ceri, au nord de Rome, dans le Latium, daté de la fin du XIe et du premier quart du XIIe siècle. Là, dans les différents épisodes repris pour dérouler l'histoire biblique, depuis la Création du monde jusqu'au partage des eaux de la Mer Rouge, une séquence montre Moïse sur le Mont Horeb (*Exode* 3, 1-4, 9) et porte encore le second vers du distique : « *Deus et homo quem sacra figurat imago* ». L'apparition de Dieu au patriarche Moïse manifestait ainsi, pour l'une des toutes premières fois dans l'histoire biblique, la consubstantialité du Père et du Fils, en répétant l'adresse de Dieu à son 'prophète' durant la rencontre : « Je suis qui je serai. » (*Exode* 3, 14). Pour Bruno de Segni (vers 1040-1123) comme, après lui, pour Rupert de Deutz, dans son commentaire sur la Trinité, l'apparition

à Moïse sur le Mont Horeb est le *signe* des deux natures, humaine et divine, de Dieu¹⁵ : Rupert condensait la portée de la théophanie en cinq mots, « *subauditur Christus Deus et homo* ». À la fin du XIIe siècle, la séquence de la révélation mosaïque est incluse dans plusieurs recueils des légendes toutes prêtes à l'emploi, qu'on a pris l'habitude de composer, tel le *Pictor in Carmine*, et devient la figure parfaite du type même de l'Incarnation du Verbe¹⁶. La séquence est condensée sous l'image du Buisson ardent qui est le signe de la manifestation du divin, et qu'on livre ainsi au regard de tous, à travers Moïse. Une semblable reconstruction visuelle repose, cela va sans dire, sur un interprète et sur ses propositions retranscrites à l'intention des artistes, ou expliquées à ceux-ci : pour Herbert L. Kessler, cet interprète, homme instruit et appartenant au cercle des réformateurs ecclésiastiques, aurait très bien pu avoir été Baudri de Bourgueil ou Hildebert de Lavardin, l'un ou l'autre : en effet, le premier séjourna par trois fois à Rome, dont en 1109 ; le second y fit aussi différents passages, en particulier lors des dix premières années du XIIe siècle.

Un deuxième jalon dans cette histoire de la pensée de l'image chrétienne, et de son autonomie progressive, consiste en une très intéressante enluminure du feuillet 57 contenu dans le manuscrit 95 de Verdun, fragmentaire aujourd'hui, sans doute produit à Verdun même, dans le cours du troisième quart du XIIe siècle¹⁷. Au registre supérieur du feuillet la *Déposition de la croix*, et non la *Crucifixion*, a été peinte en relation avec les témoins du drame sur la droite, - Marie d'abord, saint Jean ensuite, cinq femmes enfin, celles-ci composant un chœur de personnages poussant le disciple à regarder vers la scène du sacrifice, - et avec le thème général de la mort de Jésus Christ : au-dessous, sur la droite, celui-ci est montré en pied sur un petit diable en forme de lion, évoquant le péché, puis la mort dans le péché, et il libère des limbes les âmes des patriarches. Le distique commençant par les mots *Nec Deus nec homo* se trouve inscrit au-dessus de la croix, soit en rapport avec le registre supérieur, soit en facteur commun par rapport au reste du feuillet. Au dernier registre, à gauche, le peintre a rendu la nature duale du Christ ressuscité en figurant trois femmes dont l'une, la première, prosternée, lui touche les pieds, l'autre, la seconde, à genoux, regarde vers lui, les mains tendues en avant, la dernière, debout, tenant une pyxide, le contemple dans sa divinité, que soulignent le livre rouge des *Évangiles* et l'auréole, de même couleur, frappée d'une croix verte : la première femme touche le Sauveur ressuscité aussi dans sa chair, tandis que la troisième le reconnaît comme étant coéternel au Père. Visuellement, à partir des intentions clairement exprimées d'un interprète autorisé, le peintre a affirmé la nature duale de Jésus Christ en Sauveur de l'humanité qu'il rachète par son sacrifice. De l'autre côté, sur la droite, les trois Maries découvrent le sépulcre vide de tout corps, et sous la garde de l'archange. En même temps, dans la séquence immédiatement adjacente, Jésus Christ s'adresse aux femmes de la main et du geste de son index gauche, tandis qu'il apparaît de face, tourné vers l'extérieur, en direction du lecteur ou de la lectrice, et de celui ou de celle, qui regarde l'enluminure de près : par son geste comme par

son attitude, il invite le spectateur à participer à ce qu'il (ou elle) voit, tout en portant l'accent sur le moment fondamental de la reconnaissance physique de sa double nature¹⁸, - peut-être pour mieux l'encourager, par la suite, à la contemplation dévote sur tel ou tel de ces trois registres illustrés¹⁹.

Associé au sujet traité, l'annonçant et l'énonçant, tout à la fois, le distique tend à être marginalisé par rapport au développement du feuillet peint. Sur d'autres supports que le parchemin, et en des situations d'exposition publique, le mouvement se poursuit en plein XIIIe siècle. Vers 1275, en dernier exemple, sur le devant d'autel de Kinsarvik (Bergen, Musée de Bergen), dans la partie centrale, la *Crucifixion* est encadrée par les versets du distique, écrits en capitales de couleur blanche sur le cartel blanc, en haut de la croix²⁰ : de part et d'autre de celle-ci, les anges montrent, par leur présence et leur harmonie, - ils semblent esquisser un pas de danse - , la nature divine du Sauveur immolé sur la croix, tandis que les personnages au centre du polylobe, en relation directe avec le Crucifié, insistent visuellement sur sa nature humaine. Dans la composition, cependant, tous actualisent le concept présenté de manière implicite dans le distique reporté sur le cartel du haut. En relation aussi avec le corps du Christ montré au milieu de l'autel, l'image donne à voir un supplément d'être par rapport au texte réduit à une vignette de présentation, qui tient un rôle de rappel toujours nécessaire²¹.

Une esthétique de la présentation

Les manipulations sur les textes des légendes inscrites, ainsi que sur les emplacements choisis pour leur exposition, accompagnent l'enrichissement de la pensée sur l'image au même moment. Les variations sont peu significatives au niveau textuel, et les termes reviennent quasiment inchangés, parfois seulement décalés dans le vers. La plus marquante de ces variations est relevée, par Herbert L. Kessler, sur l'autel de la chapelle Saint-Firmin, dans l'église abbatiale de Saint-Denis, au début du XIIIe siècle. Dans un quatrefeuille, cantonné par les quatre Vivants, Jésus Christ trônant tient un livre et bénit de sa main droite ; le distique est inscrit autour de la forme en mandorle qui l'enserme, avec des interventions plus notables qu'ailleurs : les deux vers du couplet sont, à présent, réunis en une seule ligne pour indiquer, explicitement, la réunion des deux natures du Christ Sauveur, tandis qu'un second vers a été ajouté, qui pousse le spectateur à la contemplation du décor sculpté qu'il a sous les yeux²².

En parallèle, s'affirme une esthétique fondée sur le souci de *présenter* le plus clairement possible une composition visualisée avec soin. Il y a toujours, dans les exemples étudiés par Herbert L. Kessler, un espace choisi pour la *présentation*, comme pour un affichage, qui remet en cause l'ancien principe d'une opposition métaphysique entre l'intériorité et l'extériorité. Dès lors, le théologien, le clerc, veulent montrer la pensée sur les dogmes de l'Église dans un espace qui est celui des spectateurs, dévots ou pèlerins. La pensée ainsi visualisée dans l'image perd de

son caractère d'intimité, de cette qualité de flux originaire, hors de toute temporalité, et s'objective en pleine lumière, pour l'œil qui la déchiffre et qui sait la lire. Elle est rendue publique par les signes matériels et les relations sensibles que les artistes peuvent instaurer entre les éléments d'une composition souvent réglée par les lois, et les usages, de la rhétorique, appliqués à l'art. L'esprit d'ensemble ne procède plus d'un retrait vers un mystère à peine désigné, mis en indice, mais il s'exerce d'emblée vers le dehors, comme libéré à travers des idées et des images qui font voir, à l'aide de dispositifs bien ordonnés de signes, et classés en registres successifs, à la verticale ou à l'horizontale, les différents aspects du monde sensible. L'institution du cadre, toujours là, tracé sur le parchemin, rajouté autour du retable d'autel, répété dans des formes de supports en émail, par exemple celui de Saint-Petersbourg, vers 1185, montrant la *Majesté du Sauveur*²³, correspond à un nouveau principe de mise en ordre de l'intérieur vers l'extérieur, ouvrant celui-là à celui-ci, dans un mouvement qui le donne à voir et le produit sur la scène exposée aux regards. La mise en cadre est plus qu'une simple métaphore, elle devient aussi un moyen efficace d'instrumenter la vue, de la discipliner vers les choses qu'on montre, les signes, mais encore les objets, qu'on aligne en séries, qu'on relie les uns aux autres, pour expliquer et saisir ce qu'avant, et d'ordinaire, on n'était pas admis à voir. Elle s'approche d'une mise en tableau des signes graphiques, textuels et visuels, qui sert l'institution ecclésiale et lui donne les moyens de faire voir le message central de l'Incarnation, dans les meilleures conditions possibles, et de visibilité accrue.

Quelques conséquences s'imposent à l'évidence: d'abord, l'insistance sur les matériaux et les effets obtenus à partir d'eux, y compris les effets de couleurs²⁴; le caractère *inaugural*, ensuite, de chacune des réalisations entreprises, quel que soit le support choisi, compte tenu de l'ampleur des intentions proposées à travers l'image, compte tenu aussi de la préciosité des matières utilisées et transformées en matériaux; l'autonomie acquise, enfin, par rapport aux textes et à l'Église elle-même, puisque chaque réalisation accomplie s'affirme, avec ses lois propres de présentation, avec son organisation particulière ('la composition'), face aux autres objets du monde, et face aussi aux autres choses vues et décrites. L'esthétique de la présentation n'est plus une esthétique de la substance des choses, mais de la relation entre elles: le feuillet de parchemin enluminé, le cadre d'autel, comme l'émail décoré, entretiennent des rapports de forme, de figure, de matériau, à l'intérieur d'un champ d'interactions fortes et continues, sous l'autorité de l'Église. En ce sens, il y a bien naissance d'un art d'Église mais, paradoxalement, dans l'affirmation des techniques et de la maîtrise qu'il requiert de la part des artistes, il finit par se libérer d'une tutelle trop exclusive.

Et c'est aussi là l'une des grandes leçons du livre écrit par Herbert L. Kessler.

¹ *Neither God Nor Man. Words, Images, and the Medieval Anxiety About Art*, Fribourg-en-Brisgau / Berlin / Vienne, Rombach Verlag KG, 2007, 143 p., 27 figs., (*Rombach Wissenschaften. Reihe Quellen zur Kunst*, 29). Sur H. L. KESSLER, et son œuvre, numéro spécial *Word and Image* 22, 3, (2006) ; *Bulletin du Centre d'Etudes médiévales (Auxerre)* 11, (2007), p. 169-190 : D. RUSSO, H. L. KESSLER, « Autour de Herbert Leon Kessler » [<http://cem.revues.org>].

² Pour un bilan d'ensemble sur ces questions, J.- M. SANSTERRE, J.- Cl. SCHMITT, *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*, (Actes du Colloque international organisé par l'Institut historique belge de Rome, en collaboration avec l'Ecole française de Rome et l'Université libre de Bruxelles, Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998), *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 69, (1999), Bruxelles / Rome ; J.- Cl. SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle du Moyen Âge*, Paris, 2002 ('Bibliothèque des Histoires') ; ID., *La conversion d'Hermann le Juif. Autobiographie, histoire et fiction*, Paris, 2003 ('La Librairie du XXIe siècle'), en part. « La conversion à l'image », p. 143-178.

³ Pour la définition du champ d'étude ainsi posé, et la remise en question du sens iconographique au profit de l'art et de sa matérialité, on se reportera à H.- L. KESSLER, « Medieval Art as Argument », dans *Iconography at the Crossroads (Index of Christian Art*, Princeton University, 23-24 mars 1990), B. CASSIDY éd., *Index of Christian Art, Occasional Papers II*, Princeton University, 1993, p. 59-73 ; repris dans ID., *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2000, chap. 3, p. 53-63 ; ID., « Real Absence : Early Medieval Art and the Metamorphosis of Vision », dans *Morfologie sociali e culturali in Europa fra tarda antichità e alto medioevo*, XLV *Settimana internazionale di Studi*, Spolète, *Centro italiano di Studi sull'alto medioevo*, 1998, p. 1157-1211 ; repris dans ID., *op. cit.*, chap. 6, p. 104-148 ; ID., « Turning a Blind Eye : Medieval Art and the Dynamics of Contemplation », dans *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, J.- F. HAMBURGER, A.- M. BOUCHÉ, eds., Princeton University et Princeton University Press, 2006, p. 413-440. Voir aussi, M. CAMILLE, « Mouths and Meanings : Towards an Anti-Iconography of Medieval Art », dans *Iconography at the Crossroads, op. cit.*, p. 43-58 ; J.- F. HAMBURGER, « The Medieval Work of Art : Wherein the 'Work' ? Wherein the 'Art' ? », dans *The Mind's Eye, op. cit.*, p. 374-412. La matérialité de l'objet, ou celle de l'œuvre, est définie à travers le concept de 'choséité' par J.- Cl. BONNE, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Rémi) », dans *Annales HSS*, janvier-février (1996), 1, p. 37-70 ; « Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident », dans *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée, op. cit.*, p. 77-111. Pour une critique raisonnée de la notion de *mimèsis*, voir *Mimèsis. Approches actuelles*, Th. LENAIN, D. LORIES, dirs., Paris, La lettre volée, 2007. Voir, enfin, le numéro spécial de la revue en ligne *Trivium* 1, 2008, *Iconic Turn* [<http://trivium.revues.org>].

⁴ Vatican, *Biblioteca apostolica, Codex Reg. Lat. 1351*, f. 72 r ; sur le distique, voir l'étude de R. BUGGE, « *Effigiem Christi, qui transis, semper honoras*. Verses condemning the Cult of Sacred Images in Art and Literature », dans *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 6, (1975), p. 127-139, cit. par H.- L. KESSLER, *Neither God Nor Man, op. cit.*, p. 9 n. 1. Sur le manuscrit, J.- Y. TILLIETTE, « Note sur le manuscrit des poèmes de Baudri de Bourgueil (Vatican, *Reg. Lat. 1351*) », dans *Scriptorium* 37, 1983, p. 241-245 ; sur les poèmes, ID., *Baudri de Bourgueil, Poèmes*, Paris, éd. des Sources chrétiennes, 1998-2002, en part. vol. 1, p. 132.

⁵ P. von MOOS, *Hilbert von Lavardin, 1056-1133*, Stuttgart, 1965 ; ID., « L'individu ou les limites de l'institution ecclésiale », dans *L'individu au Moyen Âge. Individuation et individualisation avant la modernité*, B.- M. BEDOS-REZAK, D. IOGNA-PRAT, dirs., Paris, 2005, p. 271-288, p. 354-359, pour la définition contextuelle de l'œuvre d'Hilbert de Lavardin. Le distique est reporté dans un manuscrit qui, aujourd'hui, passe pour avoir été complété à Saint-Gatien de Tours, vers 1170-1180 ;auj. Tours, Bibliothèque municipale, ms 890 ; voir H.- L. KESSLER, *Neither God Nor Man, op. cit.*, p. 18. Pour ce milieu d'abbés réformateurs, à la fin du XIe siècle, G. A. BOND, *The Loving Subject. Desire, Eloquence and Power in Romanesque France*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1995 ; J.-H. FOULON, *Église et réforme au Moyen Âge. Papauté, milieux réformateurs et ecclésiologie dans les Pays*

de la Loire au tournant des XIe-XIIIe siècles, Bruxelles, 2008 ('Bibliothèque du Moyen Âge', 27), en part. p. 21-170 (1ère partie, « Les pays de la Loire : le milieu régional et les hommes »).

⁶ Sur la polémique, J.- Cl. SCHMITT, *La conversion d'Hermann le Juif*, *op. cit.*, en part. p. 161-173. Pour la conception augustinienne, qui se rattache aussi à celle du signe, tel qu'il le définit dans ses deux traités, E. BERNON, *La signification et l'enseignement. De Magistro de saint Augustin*, Paris, 2008, ('Textes et Traditions') : selon cette conception, en effet, le signe est ce qui permet de circonscrire le domaine de compétence des mots dans le registre textuel, et ce qui participe du principe de la « définition ostensive de l'intelligible » dans le registre visuel. Le cadre d'interprétation dans lequel se situe Rupert reste bien celui-ci.

⁷ H.- L. KESSLER, *Neither God Nor Man*, *op. cit.*, p. 21, qui utilise aussi P. CLASSEN, *Gerhoch von Reichersberg*, Wiesbaden, 1960, en part. p. 412-416.

⁸ DURAND DE MENDE, *Rationale divinatorum officiorum*, A. DAVRIL, T.- M. THIBODEAU, éd., Turnhout, 1995-1998, (CCCM, vol. 140-140 A), en part. vol. 1, p. 35 ; cité par H.- L. KESSLER, *Neither God Nor Man*, *op. cit.*, p. 23-24, n. 28.

⁹ H.- L. KESSLER, *Neither God Nor Man*, *op. cit.*, p. 24-25.

¹⁰ HORACE, *De Arte Poetica*, vers 1-13, *Odes, Chants séculaires, Épodes, Art poétique*, trad. fr. F. Richard, Paris, 1967, p. 259 : « (...) *Pictoribus atque poetis/Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas./Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim,/Sed non ut placidis coeant immitia, non ut/Serpentes avibus gementur, tigribus agni. (...)* »

¹¹ A. CHASTEL, « Le *Dictum Horatii quidlibet audendi potestas* et les artistes, XIIIe-XVIe siècle », *Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus*, (janvier-mars 1977), p. 30-44 ; repris dans ID., *Fables, formes, figures 1*, Paris, 1978, ('Idées et Recherches'), p. 363-376, en part. p. 364-365 : « (...) Il en résultera que la formule a été employée couramment, semble-t-il, avec une valeur positive ou négative, pendant à peu près trois siècles, pour définir ce qu'on pourrait appeler le statut de l'art. (...) ». Voir D. RUSSO, « Le nom de l'artiste, entre appartenance au groupe et écriture personnelle », *L'individu au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 235-246, p. 348 n. 19.

¹² H.- L. KESSLER, *Neither God nor Man*, *op. cit.*, p. 26-38. Sur ces points, G. DAGRON, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, 2007, ('Bibliothèque illustrée des Histoires'), en part. chap. 3, p. 65-82 (« De l'image à l'icône »).

¹³ H.- L. KESSLER, *Neither God nor Man*, *op. cit.*, p. 38 ; ID., *Seeing Medieval Art*, Peterborough, 2004, ('*Rethinking The Middle Ages*', 1), en part. chaps. 1, 2, p. 19-43, p. 44-64 (« *Matter* » ; « *Making* »). Sur tout le développement de la pensée ecclésiologique dans les polémiques contre les hérétiques, D. IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, 2006, 3^e partie, p. 315-486 (« L'institution ecclésiale et son cadre monumental »). Dans les milieux de la réforme de l'Église, et dans la première aire de diffusion du distique *Nec Deus nec homo*, J.- H. FOULON, *Église et réforme au Moyen Âge*, *op. cit.*, 3^e partie, chaps. 9, 10, p. 483-594 (« Une Église sacerdotale : *Ecclesia sit casta !* » ; « Mentalités religieuses et spiritualité »).

¹⁴ H.- L. KESSLER, *Neither God nor Man*, *op. cit.*, p. 45-104.

¹⁵ RUPERT de DEUTZ, *De Trinitate* I, 12, Migne, *Patrologia latina* 167, cols. 578-579 ; H.- L. KESSLER, *Neither God nor Man*, *op. cit.*, p. 51-52, et nn. 107-108.

¹⁶ *Pictor in Carmine. Ein typologisches Handbuch aus der Zeit um 1200*, K.- A. WIRTH, éd., Berlin, 2006 ; cit. par H.- L. KESSLER, *Neither God nor Man*, *op. cit.*, p. 52, et n. 109 ; M.- R. JAMES, « *Pictor in Carmine* », *Archaeologia* 94, (1951), p. 141-166, en part. p. 151.

¹⁷ Verdun, Bibliothèque municipale, ms 95, f. 57, scène de la *Déposition de la croix*, à l'intérieur du cycle des histoires qui suivent la Passion de Jésus Christ sur la croix ; H.- L. KESSLER, *Neither God nor Man*, *op. cit.*, p. 57-61.

¹⁸ Sur toutes les notions définies à partir des jeux de regards, et de spectacle 'extérieur', H.- L. Kessler a lu, et retravaillé, les travaux de M. FRIED, entre autres *Art and Objecthood*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998 (trad. fr., F. Durand-Bogaert, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, 2007). Sur ces questions, W. J. T. MITCHELL, *What do pictures want ? The Lives and Loves of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

¹⁹ Au cours du processus ainsi retracé, et à mesure que le commentaire écrit est marginalisé, la place occupée par le corps de celui ou de celle qui voit, pour voir, pour reconnaître, ou pour prier, devient importante ; J.- F. HAMBURGER, « Body vs. Book : The Trope of Visibility in Images of Christian/Jewish Polemic », *Aesthetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, D. GANZ, Th. LENTES, éd., Berlin, 2004, p. 112-145.

²⁰ Les mots inscrits reprennent ceux du distique, même si tous ne sont plus lisibles : « *Nec Deus nec homo presens quam cernis imago/Sed Deus est et homo presens quam signat imago* » ; H.- L. KESSLER, *Neither God nor Man*, *op. cit.*, p. 65-66, et n. 147.

²¹ Sur l'importance de ce développement dans la compréhension et la mémoire de la culture au Moyen Âge, M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990, en part. chaps. 2, 5 (trad. fr., D. Meur, *Le livre de la mémoire. La mémoire dans la culture médiévale*, 2002).

²² H.- L. KESSLER, *Neither God nor Man*, *op. cit.*, p. 73-75, et n. 157 p. 75, à partir de J. FORMIGÉ, *L'abbaye royale de Saint-Denis. Recherches nouvelles*, Paris, 1960, en part. p. 124-130. Le texte du distique est devenu celui-ci : « *Hic Deus et homo quem presens signat imago/Ergo rogabit homo quem sculpta figurat imago.* »

²³ H.- L. KESSLER, *Neither God nor Man*, *op. cit.*, figs. 8, 9, Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage ; et p. 67 sq.

²⁴ Voir tous les enchaînements, que Herbert L. Kessler souligne, depuis la matière, travaillée pour devenir matériau, jusqu'à la saisie spirituelle des sujets montrés dans l'art des Xe-XIIIe siècles, dans *Seeing Medieval Art*, *op. cit.*, chaps. 1, 2, 3, p. 19-44, p. 45-64, p. 65-85 (« *Matter* », « *Making* », « *Spirit* ») ; ID., *Neither God nor Man*, *op. cit.*, chap. III, p. 105-143 (« *But words and pictures together that create sacred images* »).