

## L'image dans le livre médiéval



Notre époque bourdonnante d'informations et de séductions visuelles n'a pas inventé, tant s'en faut, la culture de l'image. Les derniers siècles du Moyen Âge, du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, sont tout irrigués par un profond goût de l'image. Que l'image se déploie, se grave ou se peigne dans la pierre des cathédrales ou dans les pages du livre, il faut y lire beaucoup plus que la simple illustration d'une société et d'une pensée à laquelle on la réduit trop souvent, beaucoup plus qu'un simple jalon d'une évolution artistique et stylistique. Les images du Moyen Âge participent d'un monde et d'un imaginaire qui nous sont devenus étrangers, appartenant à une culture dont chaque parcelle est imprégnée de christianisme, qui s'exprime à travers un langage symbolique dont la logique échappe à nos critères, nourri par un lien étroit avec le texte. Les images relèvent d'une codification, elles doivent être déchiffrées.

Destinées, comme le répètent Thomas d'Aquin et les scolastiques, à instruire, remémorer et émouvoir, elles permettent aussi de s'évader dans l'imaginaire tant religieux que profane, de créer une ouverture vers le rêve ou de mettre en évidence, par la raillerie et la dérision, le désordre du monde. Au fil des pages, alliant leurs ressources à celles du codex, elles créent un autre discours qui synthétise, enrichit, contredit ou complète le discours du texte. Leur modernité surprenante repose sur des mises en page inédites, sur de nouveaux procédés techniques destinés à rendre le mouvement, l'action, la pensée d'un personnage, tout un art du récit qui préfigure lointainement celui de la bande dessinée.

### Un enlumineur au travail

Giovanni Colonna, *Mare historiarum (La Mer des histoires)*  
Compilation historique d'un contemporain de Pétrarque, XV<sup>e</sup> siècle  
BnF, Ms lat., 4915 f° 1

*Dans l'image [le Moyen Âge] ne recherche nullement le plaisir esthétique mais la connaissance de la vérité.*

Olivier Boulnois



Rédaction :  
Hélène Pomme



La substitution du codex au rouleau a créé pour l'image de nouvelles conditions favorables à son essor : en vignettes, en pleines pages, dans les marges ou au creux des lettres ornées, historiées ou filigranées, innombrables sont, dans les manuscrits médiévaux, les formes d'enlacement de l'image au texte. Si le christianisme occidental hérite du judaïsme l'interdit majeur de la figuration – particulièrement divine –, le dogme de l'incarnation qui est au cœur de sa théologie conduit, après quelques débats un peu rudes (dont la célèbre « querelle des images »\*), à une exaltation de la représentation. Désormais, le « visage supplante le nom » (J.-F. Colosimo), la figuration est possible et les images du monde visible se multiplient, d'abord au service du sacré et de l'invisible (en réponse aux encouragements de Grégoire le Grand) puis au service d'une exaltation de l'homme de plus en plus réaliste. À l'époque de la Renaissance carolingienne, les enluminures produites dans les scriptoria monastiques magnifient le texte sacré, auquel elles s'incorporent matériellement sous forme de lettres savamment composées. Puis, avec le développement des villes, des universités, des ordres mendiants et l'intérêt croissant d'une élite fortunée, elles accompagnent la multiplication des manuscrits produits dans des ateliers urbains de laïcs professionnels, témoignant dans leur mise en page d'une véritable continuité, même si leurs sujets s'ouvrent à la culture profane : vignettes précédant ou scandant un texte disposé en colonnes dont les articulations sont indiquées par des lettres ornées ou historiées. Ces enluminures obéissent généralement, pour les livres de travail bénéficiant de copies nombreuses, à des modèles stéréotypés sans toutefois être, malgré leur exécution rapide, des copies serviles. En revanche, elles sont beaucoup plus élaborées, inventives et souvent abondantes lorsqu'elles ornent des manuscrits destinés à des commanditaires fortunés : elles sont alors l'œuvre d'enlumineurs réputés et identifiés, voire plus tardivement de peintres. C'est le cas des psautiers et livres d'heures, des romans et chansons. L'image peut alors l'emporter sur le texte, ce qui n'est pas le cas des encyclopédies, des chroniques et ouvrages de philosophie où l'image, quoique toujours signifiante, est plus rare.

\*L'icônoclisme, ou « querelle des images », est un mouvement hostile au culte des icônes adorées dans l'Empire romain d'Orient (VII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles).

## 1 Contempler les mystères divins

**Quand l'image se confond avec les splendeurs de la lettre pour inviter à une suspension méditative du regard...**

Comment imaginer plus lumineux écho au texte de l'Apocalypse qui s'ouvre ainsi : *Je suis l'Alpha et l'Oméga, dit le Seigneur Dieu, celui qui est, qui était et qui vient, le Tout-Puissant* (Ap.1, 8)!

L'Alpha est ici l'emblème du Christ, la lettre de la Création, du commencement du monde. Il se détache du texte, offrant à la contemplation du lecteur le charme sinieux de ses architectures où s'entremêlent palmettes et entrelacs soulignés d'or et du bleu rare des lapis-lazuli.



Des animaux, grues, singe et renard, sont intégrés au décor. Leur présence ne doit rien au hasard : singe et renard incarnent dans les bestiaires du temps la dissimulation et la ruse, alors que les grues se voient attribuer, entre autres qualités bénéfiques, celle de se relayer la nuit pour veiller : modèle de vie monastique.

### Beatus de Saint-Sever

Commentaires de l'Apocalypse  
L'Alpha, emblème du Christ  
(lettre A ornée)  
Scriptorium monastique  
de Saint-Sever  
XI<sup>e</sup> siècle  
BnF, Ms lat., 8878, f° 14

**2** ... prier, se repentir avec le roi...

**Histoire biblique, histoire royale, la lettre historiée tisse entre les deux une continuité qui confère au texte une valeur d'actualité.**

Des différents livres bibliques le psautier est celui qui se prête le plus volontiers à une lecture intime et à l'élaboration d'un propos édifiant.

Dans les boucles du B qui introduit le premier verset du Psaume 1: *Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum* (Heureux l'homme qui ne se rend pas au conseil des méchants...) se donne à lire un épisode poignant de la vie du roi David, auteur présumé des Psaumes, celui de la rencontre avec Bethsabée (2 Samuel, 11, 2).

**Lettre B historiée**

Psautier de saint Louis  
xiii<sup>e</sup> siècle (entre 1258 et 1270)  
BnF, Ms lat., 10 525, f<sup>o</sup> 85



Dans le compartiment du haut, **David** sur sa terrasse découvre la beauté de **Bethsabée** prenant son bain. Couronne, jardin, château transposent la scène au xiii<sup>e</sup> siècle, tandis que la porte ouverte suggère la suite de l'histoire...

Dans le compartiment du bas, **saint Louis**, destinataire du psautier, identifiable à sa couronne et au fond clouté de fleurs de lys, est représenté en prière, à genoux devant **le Christ** en majesté entouré d'une mandorle d'or. C'est saint Louis, ce pourrait être David repentant.



**Bible latine**  
Paris  
xiii<sup>e</sup> siècle (vers 1240-1255)  
BnF, Ms lat., 16 265, f<sup>o</sup> 4

Juste à côté, terminant la colonne gauche du texte, **un médaillon présente une crucifixion**, offrant ainsi un raccourci saisissant de l'histoire du salut, de la création de l'homme à sa rédemption. Ce rapprochement ouvre à d'innombrables lectures : Marie au pied de la Croix n'est-elle pas la nouvelle Ève ? Le Crucifié Souffrant n'est-il pas, sous les apparences de la mort, le Seigneur glorieux, mais aussi une figure du Nouvel Adam ?

**3** Abréger, donner à voir l'histoire

**Toutes les formes de l'image ici rassemblées contribuent à la création d'un véritable discours théologique accessible à l'œil...**

Dans cette Bible de poche destinée aux étudiants et aux moines dans leur prédication itinérante, le texte de la Genèse s'ouvre sur une immense lettre historiée.

Dans la longue barre verticale du I de *In principio* s'empièlent **les six jours de la Création** s'achevant sur la naissance d'Ève tirée du flanc d'Adam et complétés par la représentation d'un Christ en gloire.



4

S'ouvrir à une lecture seconde

**La marge redéploie le texte et en propose une lecture secrète...**

Le livre d'heures médiéval est un support de prière et de méditation s'appuyant sur le texte biblique.

Ici est illustré l'épisode de la Passion dominé par le **lavement des mains de Pilate** (Mt 27, 23).

**Jésus**, interrogé, n'a pas répondu aux accusations, il se tait. La condamnation prononcée, tout paraît perdu.

C'est alors qu'éclate le démenti de la marge : à quoi s'affairent ces paysans dans un geste de récolte ? À ramasser à pleins paniers **une récolte surabondante de lettres**, signes d'une Parole qui ne cesse de fructifier et de se répandre sur le modèle du miracle de la multiplication des pains... Parole qui est nourriture, Parole germant et croissant dans l'Écriture du Livre à venir et dans le cœur de ceux qui la reçoivent...

**Le Christ comparissant devant Ponce Pilate**

Livre d'heures de Marguerite d'Orléans  
Rennes, xv<sup>e</sup> siècle (vers 1430)  
BnF, Ms lat., 1156B, f° 135



5

Voir l'idée...



**Quand l'image prête au concept son poids de réalité...**

**L'homme médiéval** est perçu comme un microcosme à l'image du macrocosme, tous deux sont œuvre divine.

Ici, l'homme, bien campé sur ses jambes, s'inscrit dans un espace minéral et végétal éclairé par une aube rayonnante et chaque partie de son corps correspond à une partie de l'univers, la tête au ciel, la poitrine à l'air, le ventre à la mer, les pieds à la terre.

Quelle efficacité dans la démonstration produite une simple vignette à l'intérieur de cette vaste compilation encyclopédique qu'est le *Liber de proprietatibus rerum*, recensant et hiérarchisant tous les savoirs de son temps dans une lecture chrétienne du monde !

**Barthélemy l'Anglais**

*Liber de proprietatibus rerum* (écrit vers 1230, traduit en 1372 par Jean Corbichon sous le titre de *Livre des propriétés des choses*)  
Exemplaire daté des années 1445-1450.  
Illustré par le Maître de Barthélemy l'Anglais  
BnF, Ms fr., 135, f° 113

### 6 S'initier peut-être ?...



#### Amour sacré, amour profane

Le Roman de la Rose  
BnF, Ms fr., 12 595, f° 16 v°

**L'Amant prête hommage au dieu Amour. Comment savoir dans quelle direction travaille l'image : séduction mondaine ? Ouverture à « plus haut sens » ?**

Le Roman de la Rose fut l'un des très grands succès de la littérature et de l'iconographie profanes médiévales. Cet Art d'aimer, code de l'amour courtois, relate la quête de la Rose par l'Amant narrateur. Le parcours initiatique, mis en images au fil du poème, prend la forme d'un songe dans le verger de Dédruit. L'Amant y rencontre des figures allégoriques d'apparence humaine : Bel Accueil, Danger, Jalousie, parmi bien d'autres... dont celle, capitale, du dieu Amour.



L'Amant rend ici à celui qui l'a frappé de sa flèche un hommage dans le respect des règles.

Amour a pris l'apparence d'un haut personnage couronné, richement vêtu mais muni d'une paire d'ailes qui l'apparente au monde céleste. Figure de l'amour profane ou de l'amour sacré ? Cette ambiguïté ne sera levée que dans la suite plus hédoniste et plus tardive écrite par Jean de Meun.

Mais texte et iconographie servirent aussi de modèle à une quête résolument spirituelle et morale, celle du Pèlerinage de vie humaine qui connut elle aussi un succès durable.

Le symbole médiéval se construit presque toujours autour d'une relation de type analogique, c'est-à-dire appuyée sur la ressemblance – plus ou moins grande – entre deux mots, deux notions, deux objets, ou bien sur la correspondance entre une chose et une idée. Plus précisément, la pensée analogique médiévale s'efforce d'établir un lien entre quelque chose d'apparent et quelque chose de caché ; et principalement entre ce qui est présent dans le monde d'ici-bas et ce qui a sa place parmi les vérités éternelles de l'au-delà.

Michel Pastoureau, Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental

#### La symbolique irrigue l'image médiévale

● Elle se déploie dans la traduction et l'interprétation d'une lettre, d'un mot, d'un texte, d'un récit. Elle obéit à l'analogie, révèle le sens caché.

● Elle joue avec l'utilisation des couleurs : le blanc et l'or, qui correspondent à l'éblouissement évoqué dans la Transfiguration, sont durablement la marque du sacré, même si, à la fin de la période, l'or peut être utilisé comme signe de la magnificence humaine. Suivant le contexte, le rouge peut correspondre au sang du Christ mais aussi à son vêtement, voisinant alors avec le bleu : rouge et bleu signes de sa double nature divine et humaine ; il peut aussi signifier la puissance, le pouvoir de juger, ou désigner ce qui intervient violemment en bien ou en mal (le chevalier vermeil). Dégradé progressivement en roux, il peut indiquer la trahison : Judas Iscariote, l'homme de Carioth, dont le nom est décomposé en allemand en ist gar rot (celui qui est tout rouge), devient l'homme rouge, aux cheveux flamboyants et au cœur habité par les flammes de l'enfer.

Le bleu, couleur chaude (puisque désignant l'air) et non froide selon l'acception actuelle, supplante peu à peu le rouge. Sa promotion comme couleur mariale à partir du XIII<sup>e</sup> siècle explique en partie son succès.

● Elle fait varier la taille des personnages selon leur importance, leurs attributs (la mandorle\* et l'auréole, le globe symbole de l'univers, le cercle associé parfois au compas, symbole de Création), leur position et leur attitude dans l'image : la position assise sur un trône, de face – position de majesté – indique la souveraineté ; l'agenouillement les mains jointes peut signifier la prière de demande ou de louange mais aussi l'hommage ; la main qui bénit ou le visage entouré d'un cordon de nuages situés en haut de l'image signifient l'intervention divine ; la main ouverte ou les mains ouvertes, un geste d'accueil ou d'acquiescement ; l'index pointé, la désignation destinée à attirer l'attention ; l'index droit sur le pouce gauche, l'argumentation dans la démonstration.

● Elle se sert d'un élément pour désigner le tout : un morceau d'architecture suggère un château ou une ville, quelques ondulations suffisent à signifier l'eau.

● L'image ne cherche pas à représenter le réel : l'anachronisme, abolissant les différences d'époque, est vécu et accepté tranquillement. Les personnages se meuvent sur un fond plat ; les éléments végétaux sont stylisés. Au XV<sup>e</sup> siècle, le recours à la perspective n'apporte pas sur ce point de véritable changement, ni les trompe-l'œil des marges.

Le recours au symbolique s'efface progressivement au cours du XV<sup>e</sup> siècle au profit de l'allégorie, dont le triomphe marque le début de Temps nouveaux tandis que, parallèlement, la peinture l'emporte sur les techniques traditionnelles de l'enluminure dans l'ornementation et l'illustration des livres.

**NB :** L'allégorie n'a jamais été totalement absente dans l'image médiévale, mais elle fut longtemps à une place mineure par rapport au symbole car moins riche de sens que celui-ci. À la fin du Moyen Âge, les allégories présentes dans les enluminures ou peintures des manuscrits concernent des idées ou des abstractions identifiables par leurs emblèmes ou attributs : ainsi, les Vertus dont on commence à faire grand usage ; la Prudence associée au miroir, la Force à la colonne, la Justice à l'épée...

\*La mandorle est en art une gloire en forme d'amande nimbant le Christ triomphant.



## L'atelier de l'enlumineur

Le nombre important de manuscrits enluminés qui nous sont parvenus ne doit pas faire oublier qu'ils ne constituent qu'une infime partie des manuscrits médiévaux. D'abord produits en milieu monastique à usage communautaire et principalement liturgique, ces manuscrits enluminés doivent leur essor à l'apparition d'une double clientèle. Une clientèle de milieux universitaires pour qui le livre est un outil de travail où les enluminures ne peuvent tenir

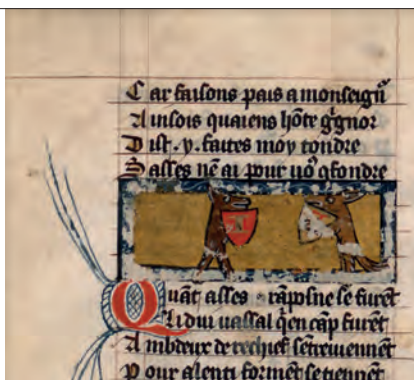


qu'un rôle modeste : lettres et vignettes destinées au repérage, le plus souvent stéréotypées et exécutées rapidement. Et une clientèle

aristocratique, laïque et religieuse, puis bourgeoise, en demande d'enluminures personnalisées abondantes et raffinées, attestant par leur luxe de l'importance sociale du commanditaire.

Dans le même temps, de nouvelles techniques venues de Flandre et d'Italie font évoluer les modèles traditionnels et permettent le passage, à la fin de la période médiévale, de l'enluminure à la peinture.

L'enlumineur travaille alors dans un atelier de professionnels laïcs, régi par des règles de métier fixant la hiérarchie et la spécialisation des tâches (enlumineur de lettres, bordures ou pour les plus réputés enlumineur d'« histoires »), et dépendant le plus souvent



d'un libraire, producteur autant que vendeur. Au XIV<sup>e</sup> siècle, et particulièrement à l'époque de Charles V, les ateliers les plus réputés se trouvent à Paris, dans le quartier Saint-Séverin, et sont à l'origine de ce qui a été appelé le style « gothique international », imposant pour un temps décor et mise en page.

### Le travail de l'enlumineur

L'enlumineur poursuit le travail du copiste. Celui-ci a disposé son texte en lignes longues ou en colonnes, guidé par la réglure. C'est cette même réglure qui détermine les espaces vides laissés à l'enlumineur : lettres et vignettes (lorsqu'il ne s'agit pas d'enluminures de pleine page). Des indications lui sont fournies, généralement en marge et grattées lorsque le travail est achevé, fixant le plus souvent le programme iconographique

à réaliser, pouvant aller jusqu'aux couleurs à utiliser.

L'enlumineur travaille alors à partir de modèles qu'il peut reproduire très fidèlement ou avec une marge plus ou moins grande de créativité et d'invention.

Après avoir tracé des repères pour mettre en place l'enluminure, l'enlumineur passe au dessin à la pointe sèche ou à la mine de plomb, qu'il repasse ensuite à l'encre pour délimiter les plages de couleur qu'il peut aussi peindre directement sur le parchemin : application en gouache épaisse ou couleurs plus légères proches du lavis et de l'aquarelle. Ses outils sont divers : pointe sèche, plume d'oie, pinceaux pour certains munis de poils d'écureuil, dents de sanglier et pierres nécessaires au polissage final.

L'enlumineur a préparé ses couleurs où se mêlent, à l'eau, à la gomme arabique et au blanc d'œuf, matières animales, minérales, métalliques et végétales, en suivant des recettes mi-chimiques, mi-culinaires décrites dans des traités techniques élaborés au XII<sup>e</sup> siècle (*De diversibus artis* ou *Schedula diversarum artium* du moine bénédictin allemand Théophile), aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles (*De arte illuminandi* d'auteurs anonymes, copie des recettes de Johannes Alcherius, ou *Traité sur la peinture* de Cennino Cennini).

### Quelques exemples :

**Le blanc** est à base de céruse (carbonate de plomb) ;

**le noir** généralement par le mélange d'une décoction de noix de galle et de sels métalliques : sulfate de fer ou de zinc.

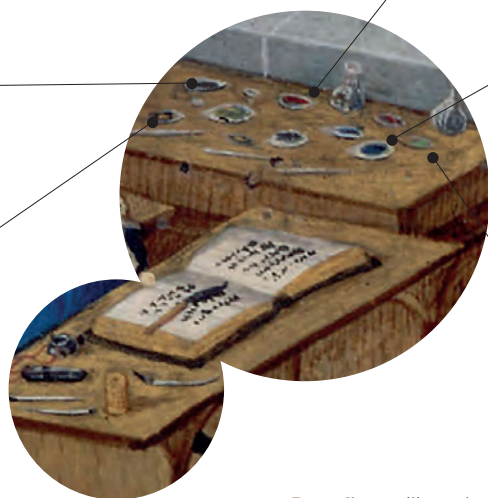
**le jaune** à base de sulfure d'arsenic (orpiment) ;

**le rouge** est généralement à base d'oxyde de fer ou de plomb (minium) ou de sulfate de mercure (cinabre) ;

**le bleu** est obtenu par broyage de la pierre semi-précieuse du lapis-lazuli et plus économiquement à base de cuivre ou encore de décoction de violettes et de bleuets ;

**l'ocre et le brun** sont obtenus grâce à l'emploi de terres d'une consistance et d'une couleur particulières ;

**le vert** par l'oxyde de cuivre ou une décoction de prunelle ;



**Pour l'or**, utilisant le métal pur, l'étain coloré au safran peut parfois offrir une alternative moins coûteuse mais de moindre qualité.

La pose de fonds d'or ou rehauts d'or et d'argent nécessite un savoir-faire particulier augmentant le prestige et le statut des enlumineurs qui le possèdent, la partie de l'enluminure concernée devant être couverte d'un mélange de vermillon, cinabre, blanc d'œuf et colle sur lequel est posée la poussière ou la feuille d'or, opération d'une extrême délicatesse. Les fonds d'or peuvent aussi être retravaillés par des effets de relief ou des dessins filigranés.