

# Introduction

## L'art médiéval comme théologie

Selon la tradition établie par les spécialistes de la période considérée, le Moyen Âge occidental s'étend sur un millénaire, depuis la chute de l'Empire romain en 476 jusqu'à la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle et la découverte du Nouveau Monde ou bien encore marquée par l'invention de l'imprimerie et la prise de Constantinople par les Ottomans en 1453. Selon les différentes disciplines des sciences humaines, les bornes de la période médiévale varient de telle sorte qu'il faut plutôt prendre ce millénaire comme une convention relevant de la science moderne ne correspondant pas à une réalité fermement établie. Tout au long du Moyen Âge occidental, la notion « d'art » n'est pas à envisager de la même manière qu'une personne du xxi<sup>e</sup> siècle pourrait avoir à l'esprit lorsqu'il s'agit de définir l'art et sa notion corollaire, celle de l'artiste. Durant la période médiévale, les productions dites artistiques ne sont pas considérées exactement de la même manière que de nos jours. Il en est de même pour ce qui concerne le statut de l'artiste dont l'évolution à travers les siècles est complexe. Afin de permettre au lecteur de ce livre de cheminer facilement dans les méandres de ces notions et de leur véritable sens durant la période médiévale, précisons donc que, pour une large part, l'art est avant tout de nature religieuse et destiné à célébrer la gloire de Dieu. Dans le même sens, avant le xv<sup>e</sup> siècle, l'artiste est principalement perçu comme un « artisan » qui exerce ses talents en vue de servir l'Église et de permettre l'accès au royaume de Dieu. Autrement dit, le statut de l'artiste, tel qu'on l'entend de nos jours ne correspond pas à la réalité du monde des « artisans » du Moyen Âge qui, pour la

grande majorité d'entre eux, sont restés anonymes. Ces considérations étant posées, il ne faudrait pas penser la période médiévale comme vide de toutes productions artistiques de qualité de même qu'un temps marqué par l'absence de peintres, de sculpteurs, d'architectes de grand talent. Au fil des pages, le lecteur aura le loisir de constater non seulement la qualité des productions artistiques médiévales mais aussi de celle de leurs auteurs dont l'anonymat nous trouble mais qui ont marqué de leur empreinte le patrimoine du Moyen Âge occidental parvenu jusqu'à nous.

Avant d'aborder le thème central de ce livre – celui de l'art médiéval comme théologie –, deux précisions supplémentaires s'imposent pour faciliter la compréhension de l'art du Moyen Âge occidental par un lecteur contemporain. En premier lieu, ce dernier doit garder à l'esprit que les productions artistiques du Moyen Âge n'ont jamais été véritablement conçues comme des supports visuels à des fins pédagogiques. Cette idée hante encore les esprits, même chez certains historiens de l'art. On doit ce malentendu à la réponse apportée par le pape Grégoire le Grand (590-604) à l'évêque de Marseille, Serennus qui lui demandait de l'informer sur la fonction des images dans les églises. Afin de répondre convenablement à Serennus, le pape a utilisé une figure rhétorique consistant à dire, et donc à laisser croire que les images dans les églises étaient faites pour permettre aux fidèles d'accéder aux mystères de la foi et aux textes bibliques, donc d'être enseignés par le langage visuel. Il n'en est en réalité rien car, ce que Grégoire le Grand a surtout voulu exprimer dans sa réponse à l'évêque de Marseille, c'est le besoin pour l'Église de mettre tout en œuvre pour permettre à tous les chrétiens d'avoir accès ou bien de comprendre le récit biblique et ses enjeux pour leur foi. Pourtant, il est clairement établi que les images médiévales, quelle que soit leur nature, n'ont jamais été pensées comme des supports pédagogiques pour l'enseignement des fidèles. Cette affirmation ne remet aucunement en

cause la légitime visibilité des images médiévales dont la « fonction » était bel et bien d'être vues. En second lieu, il est nécessaire de préciser qu'au Moyen Âge, des catégories telles que celles de l'Écrit, comprenant donc les textes de différentes natures, et de l'Image, ne sont pas aussi distinctement différenciées qu'à notre époque. Dans la pensée médiévale, un texte, de type liturgique, théologique ou autres, comporte fondamentalement une nature visuelle. À l'inverse, une image, de quelque nature qu'elle soit, contient souvent les capacités d'expression d'un texte. On aurait tort de penser ces modes d'expression que sont les textes et les images comme clairement séparés dans la culture médiévale alors que leur nature respective profonde est partiellement identique. Les exemples traités dans ce livre permettront au lecteur moderne de percevoir cette forme d'indistinction entre le texte et l'image et ce que cela implique dans la façon de penser et de percevoir le monde pour les gens du Moyen Âge.

L'art comme théologie au Moyen Âge. Le thème du présent ouvrage pourrait paraître surprenant, voire anachronique aux yeux de beaucoup du fait, en France notamment, de la dissociation de longue date entre la théologie de l'Église et les formes actuelles prises par la culture et à laquelle appartient l'art. La compréhension de l'art médiéval chrétien d'Occident passe néanmoins par un changement de perspective dans la manière de comprendre les relations étroites entre l'art et la théologie. Afin de faciliter ce changement de perspective au lecteur, il faut tout d'abord rappeler que le cœur de la théologie chrétienne repose sur le thème de l'incarnation, c'est-à-dire celui de la présence de Dieu rendue visible auprès du genre humain par l'incarnation de son Fils, le Christ. Ce point fondamental de la théologie chrétienne conditionne en profondeur le rapport du christianisme au « visible » et donc à tout ce qui relève du langage visuel, légitimant par la même occasion les images dans la culture chrétienne du Moyen Âge et au-delà. En d'autres termes, les chrétiens sont invités à « voir » le Christ

incarné à travers différentes formes de manifestations convoquant la perception corporelle et sensorielle de la réalité de l'incarnation, en particulier dans le cadre de la liturgie dont les cérémonies sont animées par une multitude de médiateurs sensoriels auxquels appartiennent les productions artistiques. À partir de là, il n'y a plus véritablement de délimitations tangibles entre « l'art » et la théologie. Dans cette direction, on pourrait affirmer que la théologie chrétienne dans l'Antiquité et au Moyen Âge a sans cesse défendu l'idée selon laquelle l'art *est* de la théologie, ou, plus exactement, que les productions artistiques constituent l'une des modalités de la définition de la théologie. Une telle conception de l'art en perspective chrétienne n'envisage cependant en aucune manière de ne pas prendre en compte, dans le cadre de l'étude d'une œuvre par exemple, les différents aspects culturels, historiques, politiques ayant prévalu parfois de façon importante dans la conception même de l'œuvre. En d'autres termes, si, au Moyen Âge, l'art est fondamentalement de la théologie, les œuvres font en même temps pleinement partie de leur époque dont elles ont aussi la capacité à refléter certaines caractéristiques comme les exemples présentés le montreront.

Afin de préciser notre pensée au sujet de la relation entre art et théologie au Moyen Âge, il est utile de rappeler qu'il s'agit là d'une conception qui touche très essentiellement l'art religieux. En d'autres termes, au Moyen Âge, à côté de l'art religieux équivalent à de la théologie, il existe une multitude de réalisations artistiques, de nature profane pourrait-on dire, pour utiliser un terme moderne qui ne convient pas forcément à l'esprit médiéval, qui ne se confondent pas avec la théologie. Précisons également que les manifestations artistiques prises en compte dans ce livre concernent exclusivement l'art médiéval occidental, de telle sorte qu'il faudrait, dans le cadre d'une enquête élargie à d'autres cultures et civilisations que celle du Moyen Âge en Occident, nuancer la relation entre l'art et la théologie à partir des particularismes propres à

l'islam ou bien à l'Asie médiévale, pour ne prendre que deux exemples.

Avant de donner la parole à quelques-unes des grandes plumes de la théologie médiévale qui éclairent notre lanterne pour comprendre l'art médiéval et son lien étroit, voir consubstantiel, avec la théologie, mentionnons un autre aspect dont le lecteur doit être informé avant de plonger dans l'étude des œuvres étudiées dans ce livre. En parallèle au rôle central tenu par le thème de l'incarnation dans la théologie chrétienne pour comprendre la place dévolue aux images et à l'art en général dans le christianisme médiéval, il convient de souligner l'importance accordée par les théologiens au thème de l'eschatologie en liens avec la description de la Jérusalem Céleste aux deux derniers chapitres du livre de l'Apocalypse clôturant le texte sacré, la Bible. Une grande partie de la conception de l'Église sur terre et de son rôle auprès du genre humain, et qu'on appelle l'ecclésiologie, repose sur le but ultime à atteindre pour chaque chrétien après sa résurrection et son jugement par le Christ lors du Jugement dernier : la vision eschatologique, c'est-à-dire la contemplation du Christ trônant pour l'éternité au centre de la Jérusalem Céleste. Pour ce faire, l'art considéré comme de la théologie, de même que la pratique des rituels liturgiques, en premier lieu l'eucharistie lors de la célébration de la messe, dont la nature profonde est, selon les théologiens, proche de celle de l'art, constituent les vecteurs indispensables pour réaliser cet objectif. Certains auteurs influents de la théologie chrétienne occidentale dans l'Antiquité et au Moyen Âge considèrent d'ailleurs que les manifestations artistiques et la liturgie réalisent déjà la réalité de la contemplation face à face du Christ en majesté par les individus, octroyant ainsi à l'art et à la liturgie cette capacité à « incarner » le temps à venir, celui du futur et de la vision de la Jérusalem Céleste (ou eschatologique). Dans ce cadre, la Jérusalem Céleste a toujours constitué un modèle essentiel pour toutes formes de réalisations artistiques dans le

christianisme antique et médiéval. Pour s'en convaincre, il suffit de lire la description faite de la Jérusalem Céleste à la fin de l'Apocalypse pour constater que cette cité où le Christ va régner pour l'éternité est faite de lumière, d'or, de couleurs et de pierres précieuses que les œuvres médiévales tenteront d'imiter ou de refléter de différentes manières.

Il est temps à présent de céder la parole à trois auteurs du Moyen Âge occidental, dont deux comptent parmi les plus grands théologiens de l'Église, afin de les écouter nous donner leur définition de l'art en lien avec la théologie d'une part et avec la liturgie d'autre part.

« Vous voici tous réunis, mes chers frères, afin que nous puissions consacrer cette maison à Dieu [...]. Mais nous ne pouvons le faire que si nous nous appliquons à devenir nous-mêmes un temple de Dieu, et nous employons à correspondre au rituel que nous cultivons en notre âme en sorte que, à l'instar des murs décorés de cette église, des bougies allumées, des voix qui s'élèvent dans la litanie et dans la prière, des lectures et des chants, nous puissions mieux rendre grâce à Dieu : c'est pourquoi nous devrions toujours décorer les recoins secrets de notre âme des ornements essentiels des bonnes œuvres, toujours laisser croître côte à côte la flamme de la charité divine et celle de la charité fraternelle, toujours laisser résonner à l'intérieur de notre cœur et la douceur sainte des préceptes divins et la gloire de l'Évangile. Ce sont là les fruits de l'arbre prospère, là le trésor d'un cœur bon, là les fondations d'un sage architecte, que notre lecture de l'Évangile saint à recommandés à notre âme aujourd'hui. »

Ainsi s'exprime au IX<sup>e</sup> siècle, Raban Maur (vers 780-856), abbé de l'un des grands monastères de l'Empire carolingien, Fulda, puis archevêque de Mayence, théologien de haut vol auquel on doit de nombreux traités théologiques majeurs, dans le cadre d'une homélie, c'est-à-dire un commentaire liturgique prononcé à l'occasion de la fête de la dédicace de l'église de son monastère et s'adressant à ses frères moines. Dans ce passage d'une grande densité,

tant du point de vue des idées théologiques exprimées que de celui du parallèle fait par Raban Maur entre la construction du temple qu'est l'église comme bâtiment et celle du temple intérieur que chaque frère moine doit accomplir, le savant théologien est très clair sur le fait que les différentes formes de manifestations artistiques présentes dans le lieu sacré de la célébration apparaissent comme l'équivalent des objets destinés au culte ainsi que des textes sacrés du rituel, tels que les chants et les prières. À côté de ce postulat consistant à considérer l'art comme un élément majeur de la constitution de la liturgie, Raban Maur adresse aussi à ses frères un message d'une grande clarté sur le statut théologique des productions artistiques, comme les peintures décorant les murs de l'église. L'art et ses différentes formes d'expressions sont, par définition, selon Raban Maur en tout cas, un ornement – c'est-à-dire, en langage théologique, un élément central de la définition de la beauté – destiné à faire croître dans chaque individu les vertus chrétiennes lui permettant de construire son temple intérieur. Dans ce passage du sermon de Raban Maur on note également le rôle central que la théologie accorde à la possibilité d'agir de chaque individu pour accomplir son propre chemin spirituel tout en participant de la sorte à la construction de l'Église au sens de la communauté chrétienne.

On retrouve cette importance donnée par les auteurs médiévaux à la part active de l'individu dans sa capacité à voir ce qui pourtant paraît invisible aux yeux de celui qui ne fait pas l'effort spirituel de nature intérieure pour avoir accès à la vision eschatologique et donc au Christ trônant pour l'éternité au centre de la Jérusalem Céleste à partir de la beauté de l'art. Pour illustrer cette idée fondamentale pour comprendre l'art médiéval comme théologie, laissons la parole à un auteur du XIII<sup>e</sup> siècle, Giraud de Barri, qui a donné un récit fascinant de son voyage effectué en terre irlandaise, là où il a pu contempler de magnifiques monuments dont la peinture se trouvant dans un manuscrit contenant les quatre évangiles et

représentant le Christ en majesté entouré des symboles des quatre évangélistes (Matthieu, Marc, Luc et Jean) :

« Le livre comporte les quatre évangiles suivant l'index de saint Jérôme ; et il y a à peu près autant d'illustrations remarquables par leurs diverses couleurs, qu'il y a de pages ; ici, l'on voit le visage du Très-Haut divinement représenté ; là, les figures mystiques des évangélistes, dotés ici de six ailes, là de quatre, et là de deux ; ici l'aigle, là le bœuf ; ici la tête d'un homme, là celle d'un lion ; et d'autres figures presque innombrables. Si l'on contemple ces images de manière superficielle et commune, elles semblent des taches plus que des formes cohérentes et l'on ne verra pas de délicatesse là où il n'y a pourtant que délicatesse. Mais si l'on concentre la puissance visuelle de ses yeux en une étude plus approfondie, et si par un effort soutenu l'on pénètre les secrets de cet art, l'on percevra des enchevêtrements si délicats et subtils, si étroitement imbriqués et contournés, si noués et entrelacés, et tellement enluminés par des couleurs qui ont conservé leur fraîcheur jusqu'à nos jours, qu'on attribuerait leur composition à des anges plutôt qu'à des humains. »

Dans cet extrait du récit du voyage réalisé par Giraud de Barri, il est clairement question de ce que l'on pourrait appeler la « vraie » nature de l'art aux yeux des théologiens du Moyen Âge. Pour notre auteur, la sublime beauté de l'art, dans ses manifestations les plus complexes – comme celle de la représentation du Christ en majesté et des entrelacs ornementaux invitant le spectateur à cheminer en direction de la vision eschatologique – est de nature divine, proposant au spectateur de se concentrer spirituellement pour pouvoir la contempler et l'apprécier. D'une certaine manière, Giraud de Barri suggère ici la nécessité de l'interaction entre le spectateur et la beauté de l'art, de nature divine, afin de rendre réellement présent le thème représenté dans la peinture en question, le Christ trônant en majesté entouré par les symboles des évangélistes.

Ce thème de l'interaction entre l'individu et l'œuvre visuelle est essentiel pour saisir la façon dont l'art *est* de la

théologie en perspective chrétienne. Le théologien s'étant sans doute le mieux exprimé à ce sujet est sans doute Suger (vers 1081-1151), abbé de l'abbaye royale de Saint-Denis, grand artisan du renouveau de l'art chrétien au XII<sup>e</sup> siècle mais aussi une sorte « d'homme politique » très influent auprès des rois Louis VI le Gros (1108-1137) puis de son successeur Louis VII le Jeune (1137-1180). Dans ses écrits, de nature à la fois théologique, liturgique et historique, Suger a pour la première fois formalisé la notion d'anagogie qui est au cœur de la compréhension de l'art médiéval comme théologie et de l'interaction entre les individus et les productions artistiques. L'idée essentielle de l'anagogie consiste à permettre l'accès pour l'Homme aux choses célestes par la contemplation de la beauté de l'art et de ses ornements. Dans ce processus, se produit un phénomène d'élévation de l'âme du spectateur vers les choses divines afin de « voir » véritablement la révélation divine à partir de la vision eschatologique. Au sujet des ornements de l'église, c'est-à-dire des productions artistiques, et de leur beauté, Suger s'exprime en ces termes, définissant par là même l'anagogie :

« Ainsi lorsque, dans mon amour pour la beauté de la maison de Dieu, la splendeur multicolore des gemmes me distrait parfois de mes soucis extérieurs et qu'une digne méditation me pousse à réfléchir sur la diversité des saintes vertus, me transférant des choses matérielles aux immatérielles, j'ai l'impression de me trouver dans une région lointaine de la sphère terrestre, qui ne résiderait pas toute entière dans la fange de la terre ni toute entière dans la pureté du ciel et de pouvoir être transporté, par la grâce de Dieu, de ce monde inférieur vers le monde supérieur suivant le mode anagogique. »

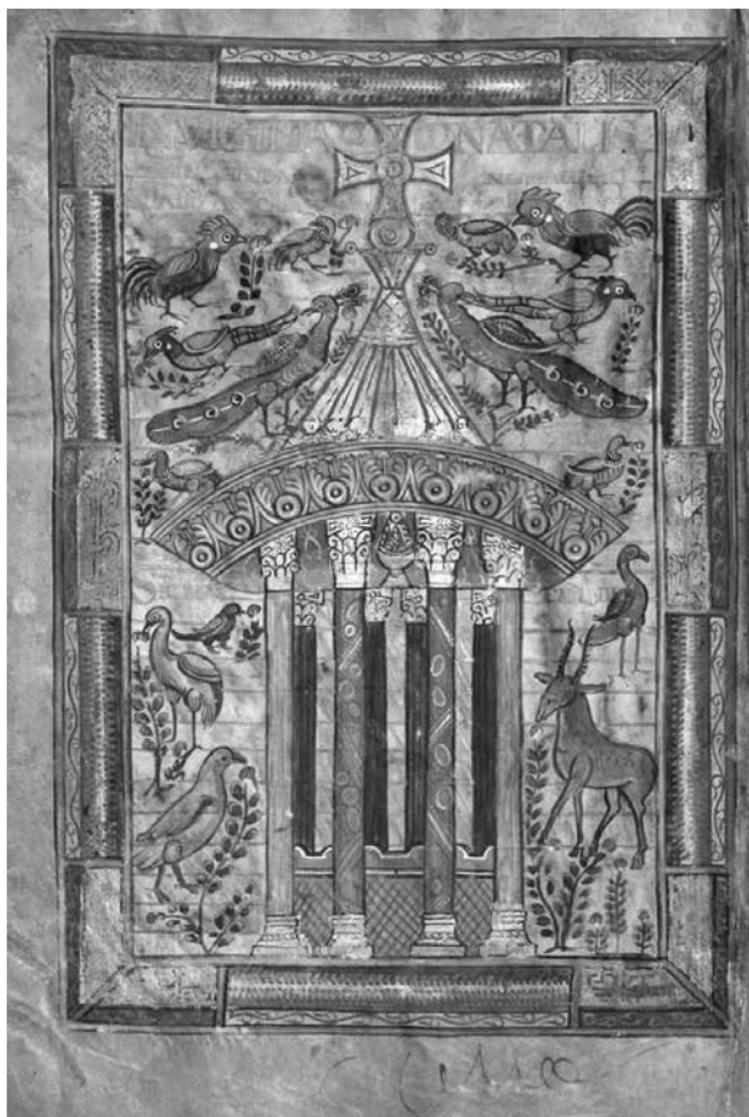
À plusieurs égards, les déclarations de Suger concernant le processus anagogique rejoignent et font écho à certains passages relevés chez Raban Maur concernant la nécessité d'atteindre les vertus à partir de la contemplation de l'art, et chez Giraud de Barri pour ce qui touche à la nécessité, pour l'individu, de suffisamment se concentrer sur

la beauté des choses matérielles pour accéder aux beautés immatérielles de nature divine. Les propos de Suger et la façon dont il exprime sa conception de l'art comme de la théologie ne doivent cependant pas occulter l'expression de certaines voix dissonantes à propos de ce discours sur l'art. Par exemple, du temps de Suger, l'un de ses principaux contradicteurs sur ces sujets n'était autre que saint Bernard (1090-1153), abbé de l'abbaye de Cîteaux, grand théologien ayant de son côté défendu le dépouillement de l'art chrétien, qui, vers 1125, s'exprimait ainsi contre la beauté des ornements de l'église :

« Mais nous, les moines, nous qui avons quitté les rangs du peuple, qui avons renoncé aux richesses et à l'éclat du monde pour l'amour du Christ, nous qui, pour posséder le Christ, avons foulé aux pieds, comme du fumier, tout ce qui charme les yeux, tout ce qui flatte les oreilles, toutes les jouissances de l'odorat, du goût, du toucher, de qui prétendons-nous réveiller la dévotion par ces ornements? »

La critique acerbe formulée par saint Bernard contre la beauté de l'art et des ornements qui, selon lui, écarteraient l'individu de la contemplation de la « vraie » beauté, celle du Christ, et qui donnera naissance à ce que l'on a coutume d'appeler l'art cistercien, aux formes architecturales très dépouillées, représente également une attaque en règle contre l'accès à la beauté divine par le corps et l'activation des cinq sens. Dans ce domaine, force est de constater que la position défendue par saint Bernard est en contradiction avec la manière dont la très grande majorité des théologiens de l'Antiquité et du Moyen Âge ont souligné l'importance de l'activation sensorielle chez l'Homme pour accéder à Dieu et à la vision eschatologique. Pour justifier la valorisation des cinq sens, les auteurs chrétiens ont principalement eu à cœur d'invoquer l'incarnation du Christ, car si Dieu s'est fait Homme et a souffert sur la croix en la personne de son Fils, il serait de fait incompréhensible de nier la part corporelle du genre humain et la nécessité de l'activer par

les sens pour accéder à Dieu. Ajoutons à cela l'impérative nécessité pour le chrétien de voir, de sentir, de toucher, de goûter et d'entendre la réalité de la présence du Christ dans le monde, notamment au moment des célébrations des rituels liturgiques. Rappelons enfin l'obligation de l'interaction « réelle » entre les individus et les ornements – donc de l'art – évoquée précédemment, condition pour ainsi dire *sine qua non* de l'accès au divin, à la révélation de la résurrection et de la vision eschatologique au centre de la Jérusalem Céleste. Autrement dit, comme on va le voir à partir de plusieurs exemples exposés dans ce livre, au Moyen Âge, les images et l'art de façon générale, du fait de leur condition éminemment théologique ont le pouvoir d'être en action mise en œuvre à partir de leur nature propre.



*La fontaine de vie. Évangélaire de Godescalc,*  
Paris, Bibliothèque nationale de France, n.a.l. 1203, folio 3 v<sup>o</sup>. © BnF.