

Images, mémoire et « longue durée ». Les gestes de transmission au Moyen Age

Dominique Donadieu-Rigaut



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/800>

DOI : [10.4000/imagesrevues.800](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.800)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Référence électronique

Dominique Donadieu-Rigaut, « Images, mémoire et « longue durée ». Les gestes de transmission au Moyen Age », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 21 avril 2011, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/800> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.800>

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Images, mémoire et « longue durée ». Les gestes de transmission au Moyen Age

Dominique Donadieu-Rigaut

- 1 Dans son célèbre essai *Les mots et les images*¹, Meyer Schapiro étudie un motif iconographique² qu'Hubert Damisch, dans la préface qu'il rédigea pour l'édition française parue en 2000 aux Editions Macula, définit ainsi :

« Soit l'image d'un homme aux bras levés et plus ou moins largement écartés, et qu'assisteront éventuellement deux autres personnages établis à ses côtés en guise de béquilles »³.



- 2 Les trois hommes ainsi disposés font référence à un passage précis de l'Exode : l'attaque des Hébreux par les Amalécites, originaires du Sud de la Palestine⁴. Moïse, responsable de son peuple, et chargé par Yahvé de conduire les Hébreux à bon port jusqu'aux portes de la Terre promise, ordonne à Josué de prendre la tête des troupes d'Israël et de livrer bataille contre Amalec. Alors que les affrontements vont bon train, Moïse se retire sur une colline surplombant le champ de bataille, accompagné de Hour et d'Aaron. C'est de cette colline, donc en hauteur et à l'écart du champ de la violence, que le sort d'Israël se joue, non pas par le biais des armes mais grâce à la relation exclusive que Yahvé a noué avec Moïse. Cette relation verticale se manifeste par des gestes efficaces qui influent directement sur le cours de l'Histoire (Ex. XVII, 11-13) : « Quand Moïse élevait la main, Israël était le plus fort ; quand il reposait la main, Amalec était le plus fort. (...) Aaron et Hour, un de chaque côté, soutenaient les mains de Moïse. Ainsi, ses mains tinrent ferme jusqu'au coucher du soleil et Josué fit céder Amalec ».
- 3 En s'appuyant sur un corpus d'images très étiré dans le temps, allant des peintures murales des catacombes romaines (IVe siècle) à la Bible de Lübeck illustrée de bois

gravés (1494) en passant par le psautier de saint Louis (XIII^e siècle), Meyer Schapiro cherche à analyser les différentes mises en images de ce passage biblique et à rendre compte de leurs variations révélatrices, selon lui, « de l'évolution des idées et des manières de penser ». Il considère donc ce groupe de trois personnages masculins comme un motif iconographique relativement stable, en tout cas suffisamment reconnaissable pour être identifié même dans ses transformations et déformations les plus extrêmes ou inattendues.

- 4 Cette leçon de méthode m'a incitée à interroger un autre motif (en quelque sorte inversé) récurrent dans les programmes iconographiques exposant l'histoire des ordres religieux, de leur exorde à leur extension la plus ample. Parmi les scènes obligées retenues pour figurer la fondation d'un ordre (notamment monastique), se trouve en bonne place le don de la règle par le fondateur à ses disciples⁵. Cette image présente la plupart du temps le père spirituel de face, écartant les bras latéralement, non pas vers le ciel (comme Moïse) mais vers le bas, évoquant ainsi, par son attitude et sa silhouette, ce qu'on pourrait appeler un « triangle corporel ».

Fig.1



Le Sodoma, *Le don de la règle par Benoît aux Olivétains*, fin XV^e-début XVI^e siècle
Monte Oliveto Maggiore (salle capitulaire)

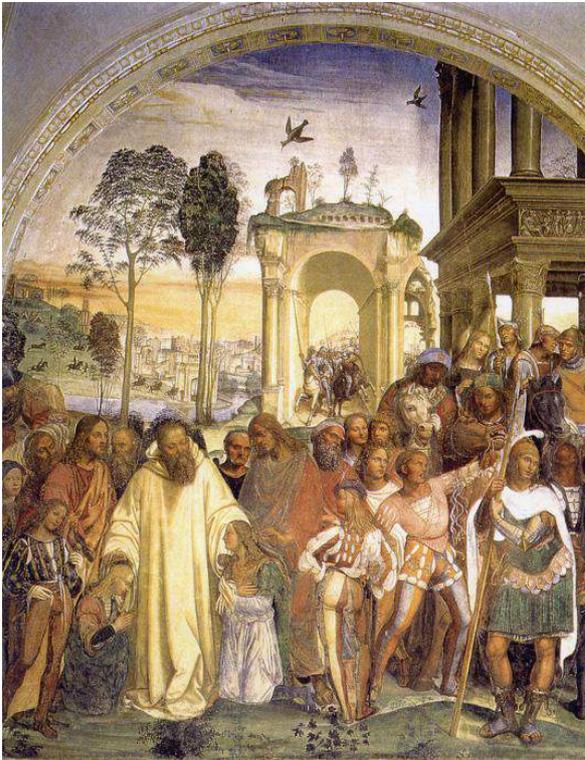
- 5 Les enjeux de cette représentation sont particulièrement explicites dans un site exceptionnel, l'ermitage de *Monte Oliveto Maggiore*⁶ implanté en Italie, dans les collines boisées s'étendant au Sud-Est de Sienne. Ce complexe monastique constitue la maison mère des Olivétains⁷, l'une des branches réformées de l'ordre bénédictin officiellement reconnue par la papauté en 1344. A la fin du XV^e siècle, la galerie du cloître principal, ainsi que les murs de la salle capitulaire, furent ornés de peintures murales⁸ confiées à *Signorelli*⁹ et au *Sodoma*¹⁰, deux peintre italiens plus que confirmés. Dans la salle

capitulaire, c'est précisément *le don de la règle par saint Benoît aux Olivétains* qui a été choisi pour faire office d'« image-cadre » lors des rassemblements quotidiens de la communauté monastique

- 6 Saint Benoît, le père des moines, est assis de face sur une imposante cathèdre. Sa prestance se trouve renforcée par la position de son immense corps parfaitement intégré au bâtiment fictif peint derrière lui : ses bras soulignent les lignes de fuite des arcades, et sa tête, légèrement penchée, s'inscrit dans l'arc triomphal. Le lieu semble amplifier le corps et le corps ennoblir le lieu. Il tend les bras latéralement vers deux groupes de moines Olivétains disposés à droite et à gauche de sa cathèdre. Un religieux de chaque groupe réceptionne avec précaution et révérence le livre ouvert de la règle transmis par le père.
- 7 Cette représentation d'un double don solennel engage plusieurs notions anthropologiques. Elle institue tout d'abord Benoît en *paterfamilias*, en « point d'origine » de la famille religieuse. Sa longue barbe n'a rien à envier à celle des patriarches de l'Ancien Testament. Mais toute la subtilité de cette image est de parvenir à affirmer à la fois le caractère ancestral (quasiment immémorial) du fondateur, et sa présence *hic et nunc*, dans l'histoire immédiate des Olivétains. Cette tension entre le temps des origines et l'histoire courte et récente des branches bénédictines réformées est tout à fait caractéristique de l'historiographie monastique, qu'elle soit écrite ou figurée. Elle structure notamment la plupart des récits de fondation présentant la naissance d'une nouvelle branche religieuse comme la fidèle résurgence d'un âge d'or par définition idéalisé¹¹. Dans la salle capitulaire de *Monte Oliveto Maggiore*, la représentation a pour objectif de gommer toute la durée du temps historique qui sépare la rédaction de la règle (vers 529) de l'apparition des Olivétains, au XIV^e siècle. Ainsi, ces nouveaux « moines blancs », bien que derniers-nés de la branche bénédictine, semblent s'enraciner directement dans les écrits fondateurs, dans le texte référentiel qui a servi de *forma vitae* à tant de moines et qui devient, ici et maintenant, *leur* texte identitaire. Les Olivétains n'hésitent pas à faire porter à Benoît *a posteriori* leur habit immaculé, comme pour s'accaparer, s'appropriier le père, comme pour évincer toutes les autres branches, toutes les autres descendances (les Clunisiens, les Cisterciens...) qui se sont manifestées dans l'Histoire, entre Benoît et eux-mêmes.
- 8 C'est donc d'abord et avant tout un désir de légitimation qui compresse le temps, ou plutôt qui le réorganise en articulant en quelque sorte deux « points d'origine » : les origines du monachisme bénédictin à travers la figure de Benoît et de son texte autographe, et les origines de la branche olivétaine, directement connectée à la figure patriarcale. Le reste du temps, soit une épaisseur de neuf siècles, est volontairement éclipsé par l'image.
- 9 Néanmoins, les temporalités mises en œuvre par cette représentation ne relèvent pas uniquement de l'image matérielle peinte sur le mur. Elles résident aussi dans la relation qu'entretiennent les Olivétains avec le lieu qui contient cette image, la salle capitulaire. Les moines, assemblés chaque matin dans cette pièce pour lire à haute voix un chapitre de la règle, s'identifient en permanence au groupe monastique qui environne Benoît sur la fresque. C'est précisément ce rapport spéculaire continu entre les communautés historiques par définition sans cesse renouvelées et cette image fixe s'imposant dans sa *majestas* qui permet de redonner vie (et voix) au texte fondateur, au texte identitaire, au livre du père. Aussi, dans la salle capitulaire, les Olivétains reçoivent et acceptent

chaque jour la *regula* que Benoît leur offre, leur tend, leur réserve, à eux, exclusivement.

Fig.2



Le Sodoma, *Réception de Maur et Placide par Benoît*, fin XVe-début XVIe siècle
Monte Oliveto Maggiore (grand cloître)

- 10 Cette image, qui acquiert tout son sens et son impact comprise, comme on vient de le voir, dans son *lieu*, renvoie néanmoins à une autre peinture murale (fig.2) située, elle, sous les arcades du grand cloître, à l'angle Sud-Est. L'écho entre ces deux fresques est précisément établi par la forme récurrente du grand corps triangulaire patriarcal.
- 11 Alors que dans la salle du chapitre nous avons affaire à une « image-icône », à une « image-présence », coupée de tout contexte narratif, dans le cloître, le programme iconographique correspond à une transposition en images de la vie de saint Benoît telle qu'elle est relatée dans les *Dialogues* de Grégoire le Grand rédigés à la fin du VIe siècle¹². La séquence qui nous retient ici fait référence à l'accueil par Benoît de deux jeunes romains, Maur et Placide, tous deux issus de familles patriciennes.
- 12 Les deux oblats forment dans les *Dialogues* de Grégoire le Grand deux modèles de disciples aussi antithétiques qu'inséparables : « Maur était un jeune garçon qui avait déjà de la tenue ; il devint l'aide du maître, alors que Placide, lui, n'était encore qu'un enfant »¹³. Le premier s'affirme très vite, dans le récit hagiographique, comme le bras droit de l'abbé fondateur, tandis que le second, plus insouciant et plus turbulent, multiplie dans un premier temps les manquements à la règle.
- 13 L'image met en scène la réception de ces deux jeunes garçons par Benoît dans son monastère de Subiaco, au Sud de Rome. La Cité Éternelle est évoquée en arrière-plan. Toute une stratégie visuelle est imaginée par le peintre pour mettre en valeur la figure

du père fondateur : sa robe monastique, blanche et unie, tranche avec les vêtements colorés des aristocrates et des soldats qui s'agitent autour de lui. Sa grande stature, calme, amplifiée par la solennité des plis de sa coule, lui confère une allure quasi architecturale qui trouve une résonance, au second plan, dans les ruines romaines monumentales. Enfin, de ses épaules semble émaner une paire d'arbres qui relie Benoît au ciel. De chaque côté de lui, debout, se tiennent les pères (selon la parenté charnelle) des deux garçons, dans une disposition en miroir qui reprend celle du parrain et de la marraine vis-à-vis du prêtre dans les scènes de baptême.

- 14 Celui qui engendre spirituellement des fils, c'est bien le personnage du centre, l'abbé fondateur. Tout comme, dans la salle capitulaire, Benoît instaurait une descendance spirituelle en transmettant le livre ouvert (assis et bras écartés) ici, il établit également une filiation, non plus en offrant un texte mais en tendant simplement ses bras vers les deux jeunes garçons. Il opère un geste de bénédiction au-dessus de la tête du premier, il pose sa main sur la nuque du second, dans un geste qui n'est pas sans rappeler le rituel de l'adoubement¹⁴. Dès cet instant de réception, la légère préférence du père se manifeste, troublant subtilement la symétrie corporelle : Benoît tourne sa face barbue vers Maur, le « disciple discipliné », celui qui deviendra, en quelque sorte, son successeur¹⁵.

Fig.3



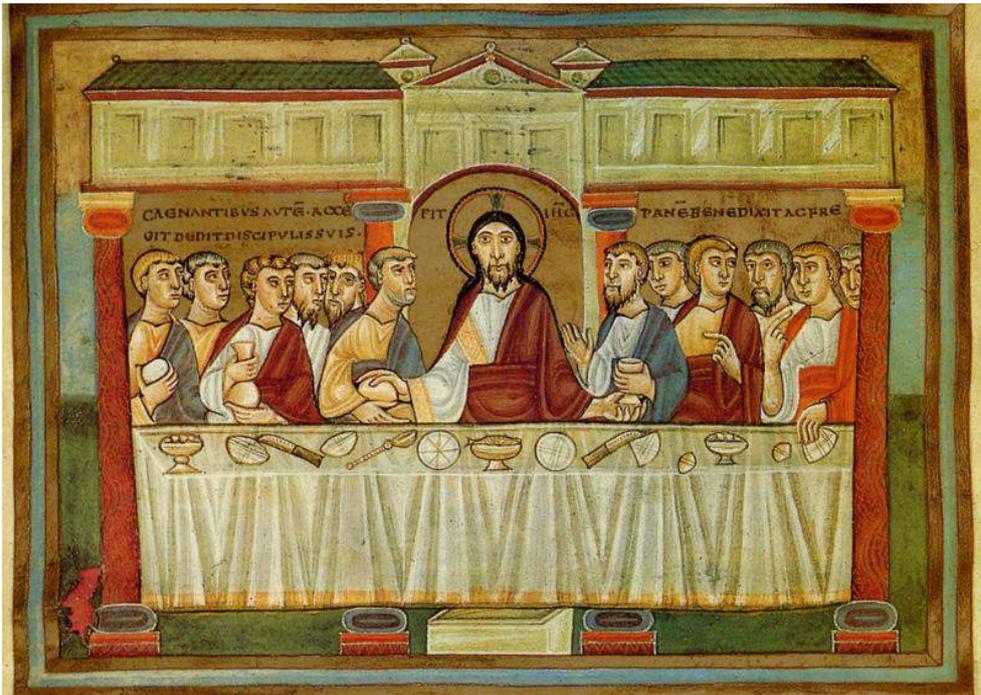
Bartolommeo Neroni (dit Il Riccio), *Benoît envoie Maur en France et Placide en Sicile*, 1534
Monte Oliveto Maggiore (grand cloître)

- 15 Une troisième fresque (fig.3), elle aussi située dans le grand cloître, elle aussi à un angle (l'angle Sud-Ouest) vient encore enrichir la sémantique de ce triangle patriarcal. Elle fut peinte après toutes les autres (en 1534) sur un mur construit après coup pour clore le passage entre le cloître et le réfectoire et réorganiser la circulation des moines dans

les bâtiments conventuels. Bien qu'elle soit due à un autre artiste, *Il Riccio*, cette peinture murale a visiblement été conçue dans une grande cohérence avec le programme iconographique préexistant.

- 16 Le propos de cette image est encore un *don de la règle*, ou plutôt un double don, comme dans la salle capitulaire. Benoît, arborant toujours sa barbe touffue, se tient debout, dans la posture adoptée jadis pour réceptionner les deux oblates. Marquant toujours sa légère préférence pour Maur, il tourne délicatement sa face vers lui, sans pour autant ignorer Placide. Le père fondateur tend maintenant ses grands bras vers les deux disciples devenus adultes afin de leur transmettre la *forma vitae*, démultipliée pour l'occasion, sous forme de deux codex.
- 17 Cette scène synthétise très habilement, en un seul espace-temps, deux événements différents évoqués dans deux récits hagiographiques bien distincts : la vie de saint Maur¹⁶ d'une part, et celle de saint Placide¹⁷ d'autre part. Saint Maur est envoyé par Benoît en Gaule pour y implanter le monachisme bénédictin. Le disciple préféré devra donc représenter le Père par delà les Alpes, faire prospérer son héritage, diffuser son idéal sans le déformer. Saint Placide, lui, a pour mission d'aller défendre les possessions siciliennes des Bénédictins convoitées par les Byzantins. Le caractère « militaire » de sa tâche est d'ailleurs suggéré par les bottes sombres qui dépassent de sa coule.
- 18 Cette fois-ci, la double distribution latérale de la règle engage la question du « dehors », particulièrement sensible dans les milieux monastiques qui accordent tant d'importance à la notion de *clôture*. Il s'agit d'une part de régler les rapports des fils spirituels avec leur père à l'*extérieur* de la Maison Mère, et d'autre part de réaffirmer la prégnance de l'ordre sur des territoires éloignés, hors de vue, hors enceinte. Comment rester fidèle aux préceptes du fondateur loin de lui et de son effigie ? Comment garantir l'extension géographique de l'ordre en quittant le monastère sans pour autant trahir Benoît ? Le livre, petit objet portatif qui recèle le texte identitaire, résout le problème : il permet la « séparation de corps » d'avec le père tout en garantissant la fidélité à son esprit, dans l'espace et dans le temps.
- 19 Cette forme d'un corps paternel triangulaire flanqué de deux personnages (eux-aussi masculins), qui se décline à *Monte Oliveto Maggiore* en trois représentations, a une longue histoire qui s'explique moins par l'évolution d'un type iconographique donné (qui serait lié à un texte) que par un noeud d'images renvoyant les unes aux autres. En effet, contrairement au motif iconographique étudié par Meyer Schapiro qui était directement dérivé d'un passage vétérotestamentaire, le *don de la règle* n'est la transposition visuelle d'aucun récit. A aucun moment de la vie détaillée de Benoît il n'est question de la transmission effective du texte normatif par le père à ses disciples, en main propre. Cette représentation est donc une invention de la *pensée figurative*¹⁸ pour donner à voir à la fois un acte de fondation et de filiation, pour fixer le « point d'origine » d'un ordre religieux tout en créant les conditions de son expansion à venir.
- 20 Mais une invention n'en est jamais tout à fait une : cette image s'impose dans son évidence parce qu'elle fonctionne à partir d'une *forme simple et efficace* qui renvoie elle-même à l'acte mémoriel par excellence de la culture chrétienne : les gestes et les paroles du Christ lors du dernier repas : « *Vous ferez ceci en mémoire de moi* »¹⁹. En d'autres termes, la silhouette triangulaire d'un homme, assis ou debout, écartant les bras de part et d'autre de son corps, est à entendre comme une déclinaison visuelle du testament christique sur lequel se fonde l'*Ecclesia*.

Fig.4



La Cène, évangélaire d'Henri III, 1043-1046
fol. 86, Escorial, Madrid

- 21 Dans l'Évangélaire d'Henri III daté du milieu XI^e siècle, la Cène met clairement en image l'instauration du rituel eucharistique, le dernier repas prenant des allures de communion des Apôtres (fig.4). Le Christ, présenté de face et assis parmi ses disciples, distribue de sa main droite le pain et de sa main gauche le vin, c'est-à-dire les deux formes sacramentelles de son propre corps : une seule et même substance divine se diffuse dans le groupe apostolique, fondant ainsi l'*Ecclesia* à partir du corps christique. Lorsque le Christ écarte les bras et distribue les deux espèces, il institue l'Église universelle. La distribution du pain et du vin ne semble être efficiente et signifiante que dans la mesure où elle distingue clairement les deux espèces en les séparant, l'une à droite, l'autre à gauche.
- 22 L'image rejoint ici le discours sacramentel des autorités ecclésiales qui n'ont eu de cesse, notamment au cours du Moyen Age central, de rappeler aux prêtres de ne jamais mêler le pain au vin, l'un et l'autre devant faire l'objet non seulement d'une consécration propre mais aussi d'une distribution propre²⁰. Les représentations mettent magistralement en scène cette séparation impérieuse, les bras du Christ, tendus de part et d'autre de son corps, désignant deux directions divergentes émanant d'une seule et même source. Le triangle corporel est donc né d'abord et avant tout du refus de la confusion des espèces, du rejet de l'*intinctio*²¹, perçu comme un brouillage eucharistique mettant en péril les fondements mêmes de l'institution ecclésiale.
- 23 Cette forme corporelle instituante, à la fois stable et dynamique, permet en outre d'introduire la notion très subtile de *différence dans l'équivalence* qui se traduit en image par une symétrie légèrement faussée : le pain, systématiquement distribué par la main droite du Christ, est somme toute un peu plus que le vin²², même si les deux espèces ressortissent au corps divin²³, et que leur distribution latérale, simultanée dans l'image,

instaure l'équilibre de la figure christique. Cette simultanéité des gestes dans la représentation vient d'ailleurs contredire le comportement du Christ tel qu'il est relaté dans les Evangiles. Aussi bien Mathieu, Marc, Luc, que Paul dans sa première Epître aux Corinthiens insistent, en employant l'adverbe « puis » (*Et* dans la Vulgate), sur la succession dans le temps des gestes et des paroles divines concernant le pain puis le vin (le vin puis le pain chez Luc). Néanmoins, par un travail de recomposition qui lui est propre, la *pensée figurative* donne à voir ces deux gestes comme étant opérés *en même temps* sans pour autant aboutir au mélange des espèces, tant redouté.

- 24 Ainsi, que ce soit dans les images monastiques de *Monte Oliveto Maggiore* (au tournant des XV^e et XVI^e siècles) ou bien dans les images eucharistiques bien antérieures, les objets transmis par le père fondateur ou par le Christ relèvent d'eux-mêmes, *sont* eux-mêmes. Lorsque Benoît distribue sa règle à ses disciples (une règle réputée de surcroît autographe), il opère un geste de fondation et de filiation sur le mode de l'auto-dédiction. Comme chacune des multiples petites hosties consacrées recèle le corps du Christ en entier, chacun des manuscrits de la règle *est* (ontologiquement) le père fondateur, dans la mesure où ce sont la propagation, la « digestion », l'incorporation de ce texte référentiel qui instituent l'ordre monastique sur le modèle de l'*Ecclesia*.

Fig.5



La Pentecôte, Apocalypse de Reichenau (ms. 140), 1020
fol. 73, Bibliothèque de Bamberg

- 25 Certaines représentations de la Pentecôte permettent de confirmer les enjeux de ces images *par la négative* pourrait-on dire, dans la mesure où elles mettent en scène la constitution du groupe ecclésial autour d'un vide, synonyme « d'absence corporelle du Christ ». Le jour de la Pentecôte, comme l'expose le livre des Actes (Actes II, 1-13), les Apôtres, quelque peu désorientés par la disparition physique de leur maître (monté au

ciel dix jours plus tôt lors de l'Ascension) attendent, rassemblés au cénacle, un signe de celui-ci. C'est l'Esprit Saint qui se manifeste alors au milieu d'eux, sous la forme d'un bruit « comme un violent coup de vent » suivi de langues de feu se partageant pour venir se poser sur chacun d'eux. Les images figurent en général douze traits émanant d'une sphère divine abstraite et se dirigeant vers les têtes des douze apôtres, couronnées ou non de flammèches. C'est le cas par exemple dans l'Apocalypse de Reichenau enluminé au début du XI^e siècle (fig.5).

- 26 L'Esprit Saint est ici symbolisé par la colombe qui descend sur terre à la verticale : dans le prolongement de cet oiseau, un livre ouvert, vierge de toute écriture, est tenu par deux disciples du Christ. Il comble en quelque sorte le vide central, véritable pivot de cette Eglise embryonnaire. Là encore, le message christique, réceptionné uniquement par deux apôtres, est amené à se propager à l'ensemble du collège apostolique qui a lui-même pour mission de le répandre aux quatre coins de la Chrétienté. Il s'agit donc ici de fonder le noyau ecclésial pour mieux le disperser.

Fig.6



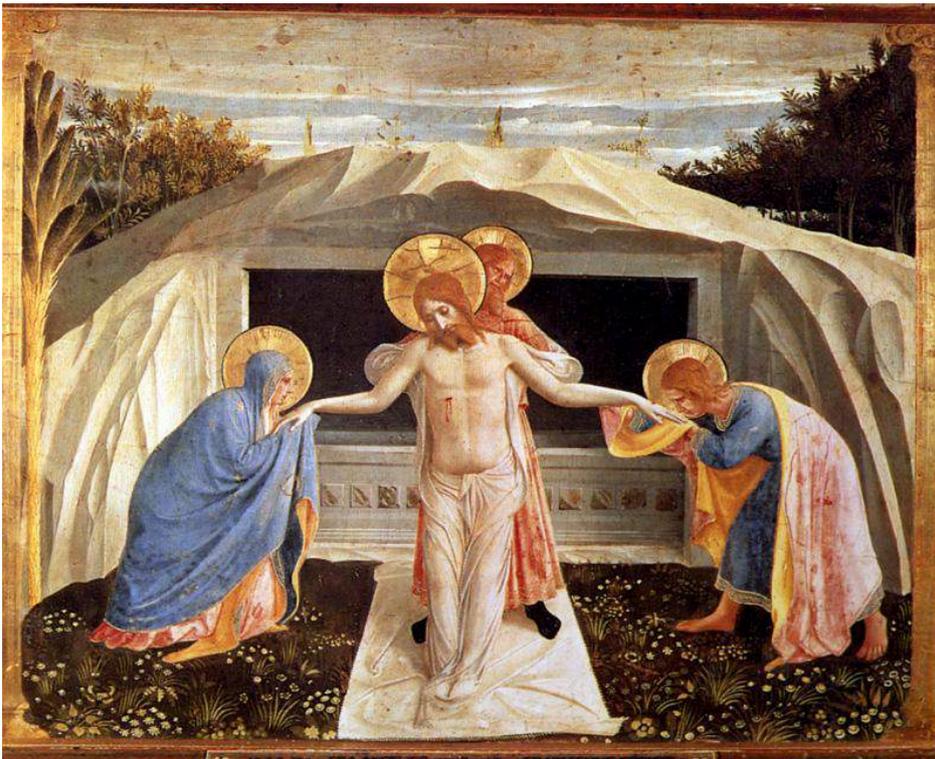
La Pentecôte, Lectionnaire de Cluny (ms. nouv. Acq. lat. 2246), XI^e siècle
fol. 79 v, Bibliothèque Nationale de France, Paris

- 27 Mais certaines images de la Pentecôte s'écartent de cette problématique du vide en intégrant précisément la thématique du grand corps patriarcal. C'est le cas par exemple dans le lectionnaire de Cluny²⁴, enluminé lui aussi au cours du XI^e siècle (fig.6).
- 28 Alors que seul l'Esprit, c'est-à-dire la Personne trinitaire la plus « décorporée », est sensé, d'après le texte biblique, se manifester à cet instant, dans ce livre liturgique, c'est le Christ en personne qui apparaît au niveau des cieux ; son corps anthropomorphe s'impose comme la source des douze rayons de feu. Le Dieu fait Homme ouvre largement les bras vers la terre, frôlant ainsi l'auréole de deux de ses

disciples. Par ce geste, il institue l'*Ecclesia* ici-bas, rassemble les membres fondateurs en les reliant individuellement à lui, tout en leur conférant « l'inspiration », c'est-à-dire la dynamique missionnaire indispensable à l'extension du Christianisme. Au centre du groupe ecclésial, le vide a disparu pour céder la place à Pierre qui montre du doigt le livre clos contenant le message christique. Assis à l'aplomb du Fils de Dieu, il est comme son double sur terre.

- 29 Toujours dans un contexte ecclésial, d'autres œuvres picturales prouvent que le groupe destiné à être informé (dans tous les sens du terme) par le corps ou par le livre, par le corps *et* le livre, n'a pas forcément besoin d'être représenté pour être présent, potentiellement, dans l'image.

Fig.7



Fra Angelico, *Lamentation*, 1438
Alte Pinakotek, Munich

- 30 La très belle *Lamentation* de Fra Angelico (fig.7), correspondant au panneau central de la prédelle du grand retable de San Marco²⁵, nous montre une dernière fois ce corps christique bientôt doublement invisible : invisible car il va être « mis au tombeau » (englouti dans la pierre) mais aussi et surtout parce qu'il disparaîtra de ce même tombeau.
- 31 Le rectangle noir situé derrière le Christ est comme une invitation vertigineuse à venir s'abîmer au cœur du rocher. Portant encore les stigmates de la Passion, la dépouille du Fils ouvre les bras²⁶ : elle ne transmet rien, ou plutôt aucun objet, seulement ses mains suppliciées que réceptionnent avec tendresse, humilité et désolation²⁷ la Vierge et Saint Jean. A la droite du Christ, l'Eglise tout entière est en train de naître sous les traits de Marie ; à la gauche du Christ, c'est le clergé, en tant que serviteur de l'Eglise, qui est institué sous les traits de l'apôtre préféré. Comme lors de la Cène et de la Pentecôte, il

s'agit de fonder une institution à partir d'un corps divin présent/absent dont la visibilité est en péril, qu'il ait déjà disparu ou qu'il soit amené à disparaître dans un futur proche. L'Eglise s'instaure ainsi en *corpus mysticum*, lui-même substitut d'un corps absent, du corps absent²⁸.

- 32 L'Eglise, et les ordres religieux qui se modèlent sur la structure ecclésiale, ne sont pas les seules institutions à avoir utilisé cette forme triangulaire de distribution pour signifier, pour justifier leur fondation et leur domination.

Fig.8



Le Christ instaure les deux pouvoirs, Décret de Gratien (ms. lat. 3893), XIIIe siècle fol. 1, Bibliothèque Nationale de France, Paris

- 33 Les images-frontispices ornant les manuscrits du Décret de Gratien, l'incontournable corpus du droit canon mis au point au XII^e siècle²⁹, présentent presque systématiquement, tout au moins du XIII^e au XV^e siècle, un Christ en majesté conférant l'investiture de leur pouvoir respectif au pape et à l'empereur³⁰(fig.8).

Fig.9



Reliure de l'évangélaire de Novare, début XIIe siècle
Musée de Cluny, Paris

- 34 Le Christ, installé sur son trône, transmet à saint Pierre, assis à sa droite et en contrebas, les clés du pouvoir spirituel, et à l'empereur, assis à sa gauche, l'épée, insigne du pouvoir temporel. Dans ce contexte politique et juridique, l'image fonde et légitime, par une double investiture, non seulement la distinction des pouvoirs mais aussi leur source unique. Le religieux et le politique, ainsi que les droits qui en découlent, émanent d'un seul et même principe divin. Si leur partition semble essentielle à l'organisation de la société humaine, il s'agit de montrer que ces deux lois ne sont pas contradictoires puisqu'elles émanent de Dieu et se résoudreont *in fine* en Dieu. Ainsi, la société médiévale, cherchant non pas à se « laïciser » (ce qui n'a pas de sens au Moyen Age) mais à opérer une césure entre le spirituel et le temporel, à trouver un équilibre entre deux juridictions différentes et complémentaires, ne peut visiblement pas se penser hors du paradigme ecclésial. En image, le face à face entre le pape et l'empereur relève décidément de la *Traditio legis* telle qu'on peut la voir par exemple sur la reliure en argent doré de l'évangélaire de Novare (début XII^e siècle) actuellement conservé au musée de Cluny (fig.9).
- 35 Même si les clés ne sont pas l'épée, même si Pierre n'est pas Paul, l'un et l'autre ont pour mission d'œuvrer pour la même cause, le premier en structurant l'édifice *ad interna*, le second en propageant la bonne nouvelle *ad externa*. Le couple théorique magistrature/prédication fonctionne, au sein de l'Eglise apostolique, comme le binôme fondation / filiation dans les ordres monastiques. Il n'est d'ailleurs pas exclu que dans la salle capitulaire de la maison mère des Olivétains, l'un des livres tendu par Benoît à ses fils spirituels corresponde à la règle (texte fondateur immuable) tandis que l'autre évoquerait les *coutumes* de la branche réformée (une adaptation présentée comme une

re-lecture intransigeante de la règle), les deux codex participant pleinement de l'identité spécifique des nouveaux moines.

- 36 Au total, les fresques de *Monte Oliveto Maggiore* ne sont « agissantes » que parce qu'elles appartiennent, intrinsèquement, à cette constellation très enchevêtrée d'images qui s'est constituée dans la longue durée médiévale. Les représentations impliquées dans ce réseau renvoient les unes aux autres, même lorsqu'elles concernent des domaines apparemment aussi différents que le religieux, le politique, le juridique. Le corpus rassemblé ici aurait pu être étiré encore davantage en aval, notamment en intégrant les premières représentations de la *Traditio legis* qui se mettent en place à l'époque paléochrétienne. Mais mon propos n'est pas de prouver la permanence d'un thème iconographique, ni même sa rémanence, et encore moins le caractère atemporel d'une forme donnée. Il s'agit plutôt de démontrer que certaines images de fondation, comme celles du « don de la règle », fonctionnent comme des images instituant, bien sûr par les gestes qu'elles mettent en scène, mais aussi et surtout parce qu'elles correspondent à des formes stables, « mémorisables », mémorables ayant de surcroît la capacité de renvoyer à l'acte de mémoire princeps sur lequel se fonde l'Ecclesia. En d'autres termes, tout se passe comme si la pérennité de ce grand corps masculin triangulaire était garante de celle des institutions précisément par sa propension à mobiliser la mémoire, à faire transparaître et à réactiver l'exigence première et impérieuse de *memoria* énoncée par le Christ en personne. La multiplication et la distribution du corps eucharistique s'imposent alors comme la forme institutionnelle par excellence à partir de laquelle, au Moyen Age, tout corps social structuré se pense et se donne à voir. Une forme institutionnelle particulière, qui ne se laisse pas figer dans sa géométrie parfaite, le principe de légère dissemblance dans l'équivalence incorporant d'emblée du jeu au sein même de la figure triangulaire, au sein même des rouages de l'institutionnel.

NOTES

1. Meyer Schapiro, *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000 (éd. originale *Words, script and pictures. Semiotics of Visual Language*, New-York, 1996).
2. Sur le « motif iconographique » et ses relations avec le « thème iconographique », voir Jérôme Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales, pour une approche iconographique élargie », *Annales HSS*, janvier-février 1996, n°1, p. 93-133, en particulier p. 114-115.
3. op. cit., p. 6.
4. Ex. XVII.
5. Sur ces représentations et leurs variantes, voir Dominique Donadieu-Rigaut, *Penser en images les ordres religieux (XIIe-XVe siècles)*, Paris, Editions Argument, 2005, p. 126-204.
6. Enzo Carli, *L'abbazia di Monteoliveto*, Milan, Electa, 1961.
7. P. Lugano, *Origine e primordi dell'Ordine di Montoliveto (1313-1450)*, Florence, Abbazia di Settignano, 1903. *Regardez le rocher d'où l'on vous a taillés. Documents primitifs de la congrégation bénédictine de Sainte-Marie du Mont-Olivet*, par les moines de l'abbaye Notre-Dame de Maylis, Abbaye de Notre-Dame de Maylis, 1996 (édition latin/français des textes fondateurs et notamment des chartes de fondation).

8. Sur ces peintures, voir Enzo Carli, *Le storie di san Benedetto a Monte Oliveto Maggiore*, Milan, Silvana Editore, 1980. Steffi Roettgen, *Fresques italiennes de la Renaissance (1470-1510)*, Paris-Munich, 1997 (en particulier p. 350-383).
9. M. Salmi, *Luca Signorelli*, Novare, 1953. Pietro Scarpellini, *Luca Signorelli*, Milan, 1964.
10. Enzo Carli, *Il Sodoma*, Verceil, 1979 (en particulier p. 30-38).
11. Sur ces phénomènes historiographiques, voir les actes de la table ronde « La mémoire des origines dans les institutions médiévales », Rome, Ecole Française de Rome, 6, 7 et 8 juin 2002, MEFRM 115, 2003 (1), p. 133-479.
12. Grégoire Le Grand, *Dialogues, II*, Paris, Les Editions du Cerf (Sources Chrétiennes 260), 1979.
13. Ed. citée, p. 150-151.
14. Jacques Le Goff, « Le rituel symbolique de la vassalité », *Pour un autre Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1977, p. 349-420.
15. Si Benoît manifeste ici sa préférence en tournant sa tête vers son côté gauche (qui correspond d'ordinaire au côté le moins valorisé), c'est probablement pour accompagner, à cet angle Sud-Est du cloître, le sens de circulation des moines sous les arcades. L'image impulse ainsi les mouvements de la communauté, influe sur les modes d'occupation de l'espace.
16. *Vita Mauri, Acta sanctorum ordinis sancti benedicti*, vol. 1, 1935, p. 274-298.
17. Pseudo-Gordien, *Vita Placidi, Acta sanctorum ordinis sancti benedicti*, vol. 1, p. 42.
18. Sur ce concept fondamental, je renvoie à Pierre Francastel, *La figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoël/Gonthier, 1967, p. 9-21.
19. Luc, 22, 19, et 1 Cor. 11, 24-25.
20. Sur cette question consulter l'article très complet de E. Dublanchy, « Communion eucharistique (sous les deux espèces) », *Dictionnaire de Théologie Catholique*, III (1), col. 552-572.
21. L'intinction, c'est-à-dire le fait de tremper le pain consacré dans le vin consacré, est perçue au Moyen Age comme une sorte de communion « déviante », aberrante, contraire aux gestes et aux paroles du Christ lors du dernier repas. Elle n'est tolérée qu'exceptionnellement, dans le cas de certains malades ne pouvant plus avaler un pain consacré « solide ». Les détracteurs de l'intinction la rapproche de la bouchée trempée que Jésus tendit à Judas pour le démasquer. Cf. sur cette question les développements de Jacques de Vitry, *Histoire occidentale*, Paris, Cerf, 1997 (« le sacrement de l'autel », en particulier p. 286-287).
22. Lorsqu'on ne communique que sous une seule espèce, ce qui est le cas de la plupart des laïcs à partir du XIIIe siècle, c'est essentiellement *sub specie panis*.
23. La même remarque pourrait être faite à propos des représentations de la multiplication des pains et des poissons. Le Christ transmet alors à la foule de sa main droite les pains, et de sa main gauche les poissons, même si ces deux nourritures terrestres distinctes renvoient métaphoriquement et substantiellement à son propre corps. Cf. par exemple l'image de ce miracle christique dans les mosaïques de *Sant'Apollinare Nuovo* à Ravenne (VIe siècle).
24. *Lectonnaire de Cluny*, Paris, BNF, nouv. acq. lat. 2246, fol. 79v.
25. Le retable principal du couvent *San Marco* a été réalisé par Fra Angelico en 1438. Cf. John Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, Londres, Phaidon, 1974, p. 24-28. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990, p. 84-85.
26. Pour une approche de ce motif iconographique replacé dans une série d'images, je renvoie à Erwin Panofsky, « *Imago pietatis*, Contribution à l'histoire des types du Christ de Pitié/Homme de Douleurs », *Peinture et dévotion en Europe du nord*, Paris, Flammarion, 1997, p. 13-28.
27. Sur le rôle du *Pathos* dans les représentations, voir en particulier Giovanni Careri, *Gestes d'amour et de guerre, la Jérusalem délivrée, images et affects (XVIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005.
28. Sur le rôle du « corps absent » dans le fonctionnement du Christianisme, voir les pages très profondes de Michel de Certeau, « *Corpus mysticum* ou le corps manquant », *La fable mystique*, 1, Paris, Gallimard, 1982, p. 107-127.

29. Le Décret de Gratien (*Concordia discordantium canonum*), mis au point en 1142, fut utilisé durant tout le Moyen Age et donna lieu à de très nombreux manuscrits enluminés étudiés par Anthony Melnikas, *The corpus of the miniatures in the manuscripts of Decretum Gratiani*, Rome, 1975 (3 vol.).

30. Sur ces représentations, voir Robert Jacob, *Images de la justice*, Paris, le Léopard d'Or, 1994, p. 17-38.

INDEX

Index chronologique : Moyen Age

Mots-clés : geste, image-icône, image-présence, memoria, motif iconographique, notion anthropologique, pensée figurative, relation verticale, temporalité, variation

AUTEUR

DOMINIQUE DONADIEU-RIGAUT

Dominique Donadieu-Rigaut est diplômée de l'Ecole du Louvre et docteur de l'EHESS. Sa thèse, préparée sous la direction de Jean-Claude Schmitt, a été publiée en 2005 aux Editions Arguments (Paris) sous le titre *Penser en images les ordres religieux (XIIe-XVe siècles)*. Après s'être consacrée aux figurations de la parenté spirituelle dans les ordres monastiques et mendiants, elle poursuit actuellement ses recherches en interrogeant l'imaginaire médiéval de la Mer Rouge. Elle est par ailleurs chargée de cours à l'université de Marne-la-Vallée, membre du comité de rédaction d'*Images re-vues*, et collabore aux travaux du GAHOM (CNRS/EHESS) dans le cadre du séminaire « Famille, religion et pouvoir au Moyen Age ».