

Des compétences changeantes

Petit essai sur l'évolution des rôles assignés aux images dans les retables romans, gothiques et renaissants

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY

Les compétences des images – efficacités opératoires et puissances d'effets – qui affranchissent celles-ci de la passivité des choses, sont par essence multiples et mouvantes. Déterminées par les besoins d'une époque et d'un milieu particulier, ces efficacités escomptées soutiennent les stratégies engagées par les divers groupes sociaux pour « tempérer les urgences du réel » et établir avec celui-ci d'indispensables transactions¹, tout en étant simultanément façonnées par certaines pratiques ou conceptions particulières. Fascinante et inextricable circularité des buts, des usages et des moyens qui confèrent aux images des rôles changeants, souvent intimement révélateurs de la conception qu'une société se fait du monde et des moyens qu'elle s'invente pour avoir prise sur lui.

Nous avons traité ailleurs de la diversité des fonctions que les retables d'autel gothiques se sont vu assigner et des usages multiples auxquels ils se sont prêtés² : efficacités diverses, éparses, parfois antagonistes³. Mais si ces efficacités furent multiples, elles furent aussi, et c'est sur ce point que nous voudrions ici mettre l'accent, changeantes.

¹ Emmanuel BELIN, *Une sociologie des espaces potentiels. Logique dispositive et expérience ordinaire*, Bruxelles, De Boeck, 2001, p. 194.

² Brigitte D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables d'autel gothiques sculptés dans les anciens Pays-Bas. Raisons, formes et usages*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2008 (Mémoire de la Classe des Beaux-Arts, coll. in-8°, 3^e série, 26).

³ Ainsi que le souligne Georges Didi-Huberman : « Il y a toujours dans l'image plus de fonctionnements que de fonction(s) » (Georges DIDI-HUBERMAN, « Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique », dans Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT (éd.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, p. 59-86).

Selon les époques, les milieux et les cultures, les images ont, en effet, assumé des statuts et des raisons d'être différentes. L'étude diachronique des tableaux d'autel, réalisés entre le XII^e et le XVI^e siècle, nous en fournit une illustration éloquent. L'examen de cette production nous permet, en effet, de constater une évolution dans la nature des supports investis par les différentes époques pour « objectiver » la présence du sacré sur la table d'autel, ainsi qu'une mutation conséquente des usages impliquant leurs images. En effet, si les retables reliquaires semblent avoir été particulièrement nombreux durant le Haut Moyen Âge, ceux-ci paraissent peu à peu supplantés, à partir du XIV^e siècle, par des tableaux d'autel exclusivement constitués d'images, lesquels retables d'images furent à leur tour, progressivement, remplacés par des structures subordonnées à la présence d'une Réserve eucharistique. L'histoire des tableaux d'autel d'Occident paraît donc se décliner en trois temps : un Temps des reliques, un Temps des images et un Temps du Saint-Sacrement. Trois saisons qu'en aucun cas nous n'entendons enfermer dans des limites chronologiques hermétiques et auxquelles nous refusons tout caractère exclusif, mais qui paraissent néanmoins évocatrices d'une évolution des rapports entretenus avec le sacré et d'une mutation significative du rôle joué par les images dans ces relations.

L'examen de trois exemples, qui nous apparaissent paradigmatiques de cette mutation, permet d'appréhender plus concrètement cette évolution des efficacités supposées des images associées aux retables d'autel médiévaux.

Le retable de saint Remacle

Le grand retable en argent doré qui abritait la châsse de saint Remacle (mort vers 670-676)⁴ constitue un exemple représentatif des dispositifs mis en œuvre, au XII^e siècle, pour assurer la présentation magnifiée des reliques sur l'autel⁵, ainsi qu'un premier jalon significatif de cette évolution. L'état original de cette œuvre, dont il ne subsiste aujourd'hui que quelques fragments d'inscriptions et deux plaques d'émail champlevé, nous est connu grâce à un dessin exécuté en 1661 (aujourd'hui conservé aux Archives de l'État à Liège), peu de temps avant sa disparition. Commandité

⁴ Désiré VAN DE CASTEELE, « Dessin authentique du retable en argent doré que l'abbé Wibald fit faire pour l'abbaye de Stavelot (1130-1158) », dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, t. 21, 1882, p. 213-236 ; Joseph DEMARTEAU, « Orfèvrerie liégeoise du XII^e siècle. Le retable de saint Remacle à Stavelot », dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 17, 1883, p. 164-166 ; *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800-1400* [catalogue de l'exposition organisée par la Kunsthalle de Cologne et les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, sous la direction de Rita Lejeune et de Jacques Stiennon], Cologne-Bruxelles, 1972, p. 249 ; Philippe GEORGE, « Le plus subtil ouvrier du monde : Godefroid de Huy, orfèvre mosan », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 39, 1996, p. 321-338 ; Suzanne WITTEKIND, *Altar – Reliquiar – Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Cologne, Böhlau, 2003.

⁵ On notera que parallèlement à ce type de dispositif qui implique l'intégration du reliquaire au centre d'un écran décoré de scènes imagées, on connaît aux XII^e et XIII^e siècles, d'autres formules compositives qui consistent notamment à installer des écrans, petits ou grands reliquaires au-dessus de socles imagés. Voir par exemple l'aménagement des reliquaires sur l'autel majeur de l'église abbatiale de Grandmont : Jean-René GABORIT, « L'autel majeur de Grandmont », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 19, 1976, p. 233-245.

par l'abbé Wibald de Stavelot (1130-1158), ce tableau d'autel, qui s'inscrit dans le prolongement des décors d'orfèvrerie développés aux IX^e, X^e et XI^e siècles autour des *capsae* et des écrins, adoptait la forme d'un écran rectangulaire surmonté d'un tympan semi-circulaire qui s'ouvrait, en son centre sur une niche destinée à abriter la châsse. Sur ce parement métallique se déployait une série de reliefs figurant la vie de saint Remacle, des prophètes de l'Ancien Testament (Énoch, Élie) ainsi que diverses allégories. L'ensemble était surmonté par une figure du Christ en majesté⁶, tandis que sur le pignon de la châsse figurait un Christ flanqué de saint Remacle et de saint Pierre (fig. 1).

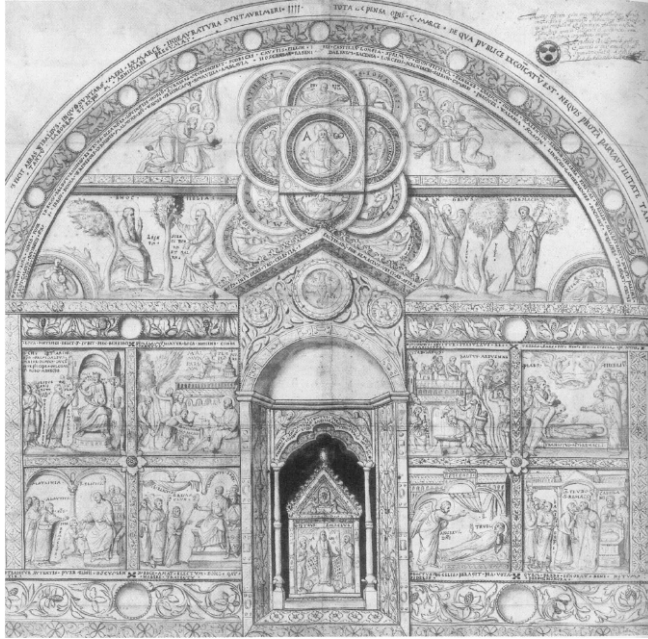


Fig. 1. Retable de saint Remacle de Stavelot, vers 1150. Dessin sur papier réalisé en 1661. Liège, Archives de l'État (droits réservés, Liège, AEL ; coll. de l'auteur).

Entièrement centré sur la châsse que cet écran sertissait, et auquel il conférait une magnificence et une visibilité accentuées, ce premier type de retable témoigne de la vitalité du système religieux fondé par les Carolingiens. Confrontés, on le sait, à la question de savoir s'il fallait introduire les images religieuses au nord des Alpes, et soucieux de prévenir les pratiques iconodoules, comme les excès iconoclastes qu'ils réprouvaient également, les Francs choisirent de préférer aux images un certain nombre d'« objets »⁷, auxquels ils reconnurent une valeur d'emblème (*vexillum*) du sacré et qu'à ce titre ils proposèrent à la vénération des fidèles. Considérant que

⁶ Pour une description plus détaillée de cette iconographie, cf. *Rhin-Meuse, op. cit.*, p. 249.

⁷ Parmi les principaux objets alors sélectionnés pour représenter le sacré, il faut essentiellement citer l'Eucharistie, les livres saints, la croix et les reliques. Voir notamment

« les formes ne transmettent pas ce qui est essentiel au modèle », puisqu'elles ne possèdent rien de sa substance, les Carolingiens refusèrent aux images la capacité à désigner ceux qu'elles représentaient⁸. La vénération ne pouvait donc pas, dans leur conception, transiter par l'image des formes sensibles jusqu'aux prototypes ; seul leur paraissait admissible un *transitus* par une « matière sainte ». Un choix qui les amena à disqualifier les images, au profit des reliques notamment⁹.

Matière sainte légitimée dans son aptitude à pouvoir re-présenter le sacré, le reliquaire est ici l'élément essentiel du tableau d'autel, celui qui fait sens ; c'est lui en effet qui permet au *transitus* de s'opérer et qui gage ainsi l'efficacité des performances de ce tableau d'autel. Tandis que les images qui courent, épidermiques, à la surface de l'écrin comme de l'écran restent manifestement restreintes dans des rôles accessoires. Elles se font le *titulus* d'un sacré qu'elles entreprennent de nommer¹⁰, en figurant saint Remacle et en rappelant certains faits marquants de sa biographie, ainsi que l'*ornamentum* indispensable à l'accomplissement de la fonction de ce reliquaire¹¹. La surabondance décorative que les images contribuent à constituer autour de l'écrin et la force esthétique qui s'attache à cette figuration qui se joue, se conforte, et se multiplie sous les effets de lumières réfractées par ce travail sur du métal doré, contribuent en effet à établir le prestige de cet objet et à en cautionner les aptitudes supposées. Pour reprendre ici certains éléments de l'argumentation de Suger, qui entendit réhabiliter la matière comme signe du spirituel, la somptuosité des matériaux, la richesse du décor et le frémissement esthétique des images constituent un moyen d'aider l'esprit du fidèle à se « transporter au contact des sphères divines »¹².

Jean-Claude SCHMITT, « Les reliques et les images » [1999], réimpr. dans Id., *Le Corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002, p. 273-294.

⁸ *Libri carolini*, III, 16 cités par Jean WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XI^e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 134.

⁹ J. WIRTH, *L'image médiévale, op. cit.*, p. 163 ; Jean-Claude SCHMITT, « L'Occident, Nicée II et les images du VIII^e au XIII^e siècle » [1987], dans Id., *Le Corps des images, op. cit.*, p. 63-95.

¹⁰ Cette fonction particulière répond à des attentes qui seront, plus tard expressément formulées, notamment par le concile de Trèves, en 1310, qui prescrit que dans chaque église, une image sculptée ou peinte soit installée devant, derrière ou sur l'autel, afin d'identifier en l'honneur de qui l'autel a été édifié. L. CLOQUET, *L'autel chrétien*, Lille, Ducoulombier, 1888, p. 19-20.

¹¹ Jean-Claude Bonne préconise, en effet, de donner au terme « ornement » son sens latin d'équipement indispensable à l'accomplissement d'une fonction (Jean-Claude BONNE, « De l'ornement dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire », dans J. BASCHET et J.-Cl. SCHMITT (éd.), *L'image, op. cit.* ; cf. Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 48).

¹² Jean-Claude BONNE, « Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger », dans Christian DESCAMPS (éd.), *Artistes et philosophes : éducateurs ?*, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 13-50.

Le retable de la Passion de Claudio Villa et Gentina Solaro

Le retable de la Passion de Claudio Villa et Gentina Solaro (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire)¹³, exécuté vers 1470-1480 dans un atelier bruxellois, nous fournit un autre jalon de cette histoire d'images et d'efficacité changeantes. Aujourd'hui dépourvu de ses volets et des statuette de son couronnement, cette huche en forme de « T » inversé qui abrite dans ses trois niches des reliefs figurant le Repas chez Simon, la Résurrection de Lazare, la Crucifixion, la Déploration et les trois Marie au tombeau, témoigne d'une « émancipation » des images à l'égard des reliquaires que celles-ci avaient eu pour fonction initiale de valoriser. Vraisemblablement commandé par les époux Claudio Villa et Gentina Solaro¹⁴, dont les portraits accompagnés de leurs armes figurent dans la scène centrale de la Crucifixion, cette œuvre paraît avoir été destinée à la chapelle funéraire de la famille, dédiée à la Madeleine et située dans l'église des Dominicains de Chieri en Italie. D'une qualité d'exécution remarquable, ce retable témoigne du fait qu'au terme d'un lent et complexe processus de promotion¹⁵, les images religieuses s'imposèrent comme des substituts, légitimes et efficaces, aux reliques dont elles se révélèrent capables d'assumer les différentes

¹³ A.C.T. BOSIO, *Memorie storico-religiose e di belle arti del duomo e altre chiese di Chieri*, Turin, 1878, p. 105-111 ; Ghislaine DERVEAUX-VAN USSEL, *Retables en bois. Guide du visiteur*, Bruxelles, 1977, p. 9-10 ; Lynn Frances JACOBS, *Early Netherlandish Carved Altarpiece, 1380-1550. Medieval Taste and Mass Marketing*, Cambridge, 1998, p. 188-190 ; Bernard FOISSON, « Retable de Claudio Villa et Gentina Solaro », dans *Guide bruxellois des retables des Pays-Bas méridionaux (XV^e-XVI^e siècles)*, Bruxelles, 2000, p. 48-53.

¹⁴ Le fait que cet homme d'affaires italien se soit adressé à un atelier bruxellois pour réaliser un retable familial n'a rien de surprenant. La famille Villa était, en effet, bien établie à Bruxelles où Pietro et Adriano Villa étaient membres de la confrérie de la Sainte-Croix de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg. On connaît, en outre, quatre panneaux peints, aujourd'hui conservés au Walraff-Richartz Museum de Cologne (inv. 406-410-411-412), volets d'un retable évoquant la vie de saint Job et de saint Pierre dont la caisse a aujourd'hui disparu, qui représentent également Claudio Villa et sa femme en donateurs. Ria DE BOODT, « Catalogue des retables bruxellois », dans Br. D'HAINAUT-ZVENY (dir.), *Les miroirs du sacré. Les retables d'autels sculptés à Bruxelles, XV^e-XVI^e siècles*, Bruxelles, CFC Éditions, 2005, p. 167-169.

¹⁵ Voir, entre autres, parmi une bibliographie désormais très abondante : Hans BELTING, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, 1998 ; J.-Cl. SCHMITT, « L'Occident », *op. cit.* et « La culture de l'images », dans *Annales. HSS*, 1996, 1, p. 3-36 ; J. WIRTH, *L'image médiévale, op. cit.* ; Sixten RINGBOM, « Images de dévotion et dévotions imaginatives. Notes sur le rôle de l'art dans la piété du Moyen Âge », dans ID., *Les images de dévotion, XII^e-XVI^e siècles*, Paris, 1995, p. 20 ; Staale SINDING-LARSEN, *Iconography and Ritual*, Oslo, 1984 ; Jean-Marie SANSTERRE, « Entre deux mondes ? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des VI^e-XI^e siècles », dans *Roma fra Oriente e Occidente*, Spolète, 2002 (Settimane di studi del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 49), p. 993-1050 ; Craig HARBISON, « Visions and Meditations in Early Flemish Painting », dans *Simiolus*, t. 15, 1985, p. 87-118 ; Bernard DECKER, « Reform within the Cult Image », dans Peter HUMFREY et Martin KEMP (éd.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge, 1990, p. 90-105 ; François BOESPFLUG, *Dieu dans l'art. « Sollicitudini Nostrae » de Benoit XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Paris, 1984 ; Jeffrey HAMBURGER, « Seeing and Believing : The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art », dans Alessandro NOVA et Klaus KRÜGER (éd.), *Imagination und Wirklichkeit*, Mainz, 2000 ; Gerhard WOLF, *Salus populi romani*.

fonctions¹⁶, et notamment celle d'objets transitionnels permettant d'établir un contact avec le sacré (fig. 2).



Fig. 2. Retable de la Passion de Claudio Villa et Gentina Solaro, vers 1470-1480. Bois doré et polychromé. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire (© Bruxelles, ACL/KIK).

Car, en dépit des inhibitions initiales des Carolingiens, le rapport aux images fut, on le sait, amené à évoluer assez rapidement. Diverses pratiques en attestent¹⁷, et notamment l'apparition, à partir de 879-887, des statues-reliquaires dans le centre de la France (buste-reliquaire de saint Maurice et statue-reliquaire de sainte Foy de Conques), ainsi qu'en Allemagne (Essen) et en Angleterre (Ely). Cautionnés par la présence de « matières saintes », ces reliquaires anthropomorphes ont joué le rôle de véritables agents de transfert de dévotion, en légitimant la transposition de pratiques

Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter, Weinheim, 1990 ; Gerhard WOLF, *Schleier und Spiegel*, Munich, 2002.

¹⁶ Sur l'équivalence des usages entre reliques et images, voir notamment Godefridus J. C. SNOECK, *De eucharistie- en de reliekverering in de Middeleeuwen*, Amsterdam, v.u. Uitgeverij, 1989.

¹⁷ Jean-Marie Sansterre souligne avec raison qu'on ne saurait plus voir dans les statues-reliquaires une espèce de passage obligé de l'histoire de la vénération des images en Occident, même si elles en constituèrent une étape significative (Jean-Marie SANSTERRE, « *Omnes qui coram hac imagine genua flexerint...* La vénération d'images de saints et de la Vierge d'après les textes écrits en Angleterre du milieu du XI^e aux premières décennies du XIII^e siècle », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 49, n^o 195, 2006, p. 257-294).

précédemment en usage à l'égard des reliques. Cette ré-anthropomorphisation des formes de représentation du sacré ne se limita pas aux saints et aux martyrs, dont on conservait des reliques directes, mais elle s'appliqua aussi, peut-être par une sorte d'indispensable compensation, aux figures du Christ et de la Vierge. L'apparition, au cours des x^e et xi^e siècles, des premières représentations de la Vierge en *Sedes sapientiae* et la transformation de la croix en crucifix, évolution symptomatique d'un « signe » du Christ (*signum*) en une image (*imago crucifixi*), témoignent de cette promotion des images qui connut sa consécration avec l'institution, à Rome, d'une vraie image du Christ (*vera icona*) dotée, en 1216, d'un bénéfice d'indulgences confirmant ses compétences à pouvoir faire transiter des grâces.

Cette aptitude progressivement reconnue à certaines images à pouvoir assurer un *transitus*, fut régie par des modalités d'usages qui entendaient prévenir les effets d'une « condensation » du sacré dans ses représentations. Son principe voulait que la vénération adressée à l'image ne concerne pas l'image elle-même, mais qu'elle renvoie, au-delà de celle-ci, à la personne sainte qui y était représentée¹⁸. Ne pouvant concentrer sa piété sur un foyer idéal et objectif de l'espace physique et conceptuel, le fidèle va dès lors s'essayer à trouver Dieu au-delà du miroir de l'image par une mobilisation de ses capacités, mentales et affectives, sur le thème que celle-ci représente¹⁹. L'image est donc, dans cette conception, moins le support d'une révélation objectivée, que le moyen d'une *persévération*²⁰ qui déplace le lieu du *transitus* jusque dans l'individualité – mentale, affective et imaginative – de chacun des fidèles. La démarche spirituelle se fait de ce fait ubiquitaire, puisqu'elle consiste à faire naître la sensation de Dieu par l'*en-stase* que le fidèle cherche à réaliser, entre lui-même et les figures sacrées, par des pratiques de *rejeu*²¹ et d'*imitatio*²². En

¹⁸ Voir notamment les pratiques évoquées par Richard TREXLER, « Florentine Religious Experience : the Sacred Image », dans *Studies in the Renaissance*, t. 19, 1972, p. 7-41 ; H. BELTING, *Image, op. cit.* ; David FREEDBERG, *Le pouvoir des images*, Paris, G. Monfort, 1998.

¹⁹ Voir notamment sur ces pratiques Wilhelm WORRINGER, *Abstraction and Empathy : a Contribution to the Psychology of Style*, New York, 1939 et L.W. BENJAMIN, *The Empathic Relation of Observer to Image in the 15th Century Flemish Painting*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1973.

²⁰ Le terme est emprunté à Guillaume DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 308.

²¹ Marcel JOUSSE, « Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs », dans *Archives de Philosophie*, t. 4, 1925, p. 1-235 ; Id., *L'anthropologie du geste*, Paris, Resma, 1969, p. 40 et s.

²² L'*imitatio* fut, dans les pratiques dévotes de cette époque, conçu comme l'outil d'un processus de « construction de soi », d'influence paulinienne sur lequel Anton G. Weiler a eu le mérite de mettre l'accent, et qui permettait comme le dit explicitement Geert Grote « de se renouveler selon l'image de Dieu ». Cf. Anton G. WEILER, « Recent Historiography on the Modern Devotion », dans *Archief voor de Geschiedenis van de Katholieke Kerk in Nederland*, t. 26, 1984, p. 161-179 ; Id., « Over de geestelijke praktijk van de Moderne Devotie », dans Petty BANGE (éd.), *De doorwerking van de Moderne Devotie. Windesheim, 1387-1987*, Hilversum, Verloren, 1988, p. 29-45. Voir aussi Pierre DEBONGNIE, « Les thèmes de l'Imitation », dans *Revue d'Histoire ecclésiastique*, t. 36, 1940, p. 335.

« rejoignant » les grandes scènes de l'Histoire sainte, le fidèle se donne, en effet, les moyens d'opérer une confusion délibérée, parfois très âprement exercée²³, entre les « voix passive et active »²⁴, entre le « je » du sujet et celui de l'objet médité. Moyen très efficace de conjurer l'absence, en « donnant corps » à une perception, mentale et physique, de l'Autre. « Regarde, médite et compatis » furent les maîtres mots de cette *piété-pitié* destinée à soutenir des pratiques projectives, susceptibles d'établir une relation avec le sacré, d'entrer en communion avec lui, et de se sanctifier à son contact.

Ce nouveau statut d'objet transitionnel fut explicité par le recours à certains qualificatifs plastiques qui attestent, dans cette œuvre, comme dans les autres polyptyques gothiques sculptés dans les Pays-Bas, de leurs compétences particulières. L'adjonction, très fréquente à partir du XIV^e siècle, de volets²⁵ permettant de clore le retable ou, au contraire, d'en dévoiler ostensiblement la partie centrale, témoigne de ce glissement de statut, car le sacré est, par définition, « ce qui doit être tenu à distance », « ce qui doit être caché »²⁶ ; ce qui, en tout cas, doit être régulièrement soustrait et ne peut être mis en contact avec le croyant qu'à des moments particuliers et nécessairement limités. L'explicitation du caractère sacré ou sacralisé des images d'autel suppose donc une alternance des pratiques d'ostentation et d'occultation, de ces « rites positifs » et « négatifs » dont Émile Durkheim a dit toute l'importance pour la constitution même de la notion de sacré²⁷. L'or et la dorure sont d'autres déterminants formels dont la valeur « surqualifiante » spontanée fut mobilisée par toute une tradition théologico-esthétique, profondément marquée par la mystique de la lumière²⁸, pour attester du caractère sacralisé de ces objets. L'éclat resplendissant des ors qui dominent dans ce retable, surclassant ici manifestement toutes les ponctuations de couleurs qui fondent le caractère réaliste des scènes représentées, visualise en effet dans la pensée médiévale le reflet du monde supérieur²⁹. Véritable capteur de lumière, le retable organise la réfraction des éclats de ces dorures jusque sur les fidèles en se faisant le catalyseur d'une réaction sensitive qui matérialisait l'ineffable du divin et dotait la relation à ces images d'une forte connotation émotive.

À ces choix formels, qui attestent de la légitimité des images à assurer ces fonctions de *véhicule*, s'en ajoutent d'autres, génériques et récurrents à l'ensemble

²³ Sur le caractère méthodique de cette dévotion et sur l'histoire du développement de cette méthode dans les milieux marqués par la *Devotio Moderna*, nous renvoyons à Henri WATRIGANT, « La méditation méthodique et l'école des Frères de la vie commune », dans *Revue d'Ascétique et de Mystique*, t. 3, 1922, p. 134-155 et à M. GOOSSENS, « Les méthodes dans la spiritualité chrétienne », dans *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique*, 1980, col. 911-920.

²⁴ G. DURAND, *Les structures*, op. cit., p. 309.

²⁵ Ces volets ont ici disparu, mais leur présence initiale est attestée par la présence de charnières.

²⁶ L'interdit religieux « dérive immédiatement de la notion même du sacré qu'il se borne à exprimer et à réaliser » (Émile DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie* (1912), Paris, PUF, 1960, p. 431-432).

²⁷ *Ibid.*, p. 428-555.

²⁸ Voir Edgard DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1946, p. 17 et 18.

²⁹ *Ibid.*, p. 21.

de la production retableière des Pays-Bas qui, tels le réalisme et la structure narrative, contribuaient à soutenir l'efficacité de ces pratiques de projections empathiques. Formes et fonctions s'ajustaient ainsi pour garantir l'efficacité de ces nouvelles images. En atteste, notamment, le réalisme spatial inédit qui organise l'espace des niches du retable de Claudio Villa et le recours, encore débutant ici, à la formule des reliefs « en chapelle »³⁰. Force est, en effet, de constater qu'avec son sol dont la pente se redresse lentement dans le fond de l'image, ces espaces proposent une structure fondamentalement « ouverte » qui, semblable à une scène de théâtre³¹, assure les conditions optimales d'une projection du spectateur dans l'image. Le réalisme analytique minutieux accordé au rendu de tous les détails de la composition – vêtements, armes, armures, éléments mobiliers – rencontre, pour sa part, des objectifs analogues à ceux que visaient certaines méthodes de méditation en imposant la « composition de lieu »³² comme une première et indispensable étape de tout parcours méditatif. Il s'agissait de cadrer et de fixer l'attention des dévots en les contraignant à visualiser très concrètement, comme « s'ils les voyaient de leurs yeux et les entendaient de leurs oreilles »³³, le cadre des histoires qu'ils se proposaient d'investir. Le « réalisme psychologique » qui détaille les diverses réactions physiques ou émotives des personnages figurés est un autre élément mobilisé pour stimuler les réflexes d'empathie³⁴. La variété des « caractères », des profils psychologiques et des histoires personnelles ici évoqués a, en effet, le mérite d'offrir une grande diversité dans le choix des rôles que les fidèles peuvent choisir d'investir pour participer au *rejeu* des histoires évoquées. Et cette attention particulière réservée à la description des sentiments des personnages permet d'anticiper, de stimuler et d'encadrer la compassion attendue des fidèles. L'image est donc ici conçue et proposée comme « une sorte de théâtre didactique où les scènes et les gestes n'enseignent pas seulement les faits, mais anticipent également les mouvements de l'âme que ce fait doit susciter »³⁵. Enfin, on notera que la dynamique narrative³⁶ qui marque, au xv^e siècle, une rupture manifeste avec le style idéographique des retables des siècles précédents, caractérisés par des alignements de statuettes isolées, immobiles, détachées de tout contexte et figées au-delà de toute narration dans une attitude de pure présence³⁷, doit pouvoir

³⁰ Ce type de relief « en chapelle » est caractérisé par une inclinaison du sol et des côtés qui construit dans chaque travée une scène où se multiplient les plans de composition, créant ainsi le schéma d'un espace de représentation plus riche que l'espace de la niche défini par les baldaquins.

³¹ Franz Olaf BÜTTNER, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung*, Berlin, Mann, 1983.

³² Michel OLPHE GALLIARD, « Composition de lieu », dans *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, 1953, vol. 2, col. 1321.

³³ *Prooemium*, dans BONAVENTURE, *Opera omnia*, éd. Paris, Peltier, 1968, p. 511 b, cité par M. GOOSSENS, « Les méthodes dans la spiritualité chrétienne », *ibid.*, 1980, vol. 10, col. 913.

³⁴ Br. D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables*, *op. cit.*, p. 93 et suiv.

³⁵ F. Olaf BÜTTNER, *Imitatio*, *op. cit.*, 1983, p. 96.

³⁶ Voir Sixten RINGBOM, *Icon to Narrative*, Doornspijk, Davaco, 1983 ; James MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Courtrai, 1979.

³⁷ Br. D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables*, *op. cit.*, p. 96.

être reconnue comme le ressort d'une pratique qui ambitionne de créer la sensation de Dieu ou de ses saints par la répétition de leur Geste³⁸. « Le Verbe s'est fait chair » (Jean I, 1-18) et la piété dévote de cette époque, fondée sur des mécanismes de *rejeu* et d'identification affective, propose aux fidèles de reproduire les gestes de cette histoire d'Incarnation et de s'inscrire dans une dynamique cinétique forçant le corps et l'esprit pour faire affleurer une présence de Dieu ou de ses saints³⁹.

Les images, réalistes, pittoresques et narratives, sculptées dans le retable de Claudio Villa témoignent donc d'options formelles soucieuses de garantir leur efficacité de *medium*. Une efficacité ici confirmée par l'intégration « transgressive » des donateurs dans le temps et l'espace de l'image. Nous observons, en effet, que, résultat effectif d'une translation mentale réussie, Claudio Villa et Gentina Solaro se retrouvent transportés physiquement au pied de la croix et ce, avec les livres et les bancs de prière utilisés pour soutenir leurs méditations. Cessant d'être perçues comme de simples « évocations », les images de ce retable se proposent donc comme de véritables « images d'action » et se donnent les moyens formels de cette nouvelle fonction.

Le retable des Sept Sacrements de Jehan Mone

Le retable des Sept Sacrements sculpté par Jehan Mone, en 1533, pour l'église Saint-Martin de Hal⁴⁰ constitue un troisième jalon évocateur de cette évolution des performances assignées aux images. Réalisé en albâtre rehaussé d'or, ce retable qui témoigne de l'influence de la Renaissance italienne, est articulé en deux registres superposés décorés de *tondi* représentant les Sept Sacrements⁴¹, enrichis d'amples décors à grotesques. Il est surmonté d'une niche abritant la statue de saint Martin, saint tutélaire de l'église, coiffée par un tabernacle qui pouvait, en raison de ses parois ajourées, servir aussi de trône d'exposition⁴². Cette œuvre remarquable fonde un nouveau type de retable d'autel en réalisant une synthèse, équilibrée et originale, entre la structure de certaines *pale* de la première Renaissance et l'idée d'un étage propre aux tabernacles tourelles qui constituaient, dans nos régions, la référence la

³⁸ Sur cette importance des gestes, voir Jean-Claude SCHMITT, *La Raison des gestes*, Paris, Gallimard, 2003 et Marcel JOUSSE, *L'anthropologie*, *op. cit.*, p. 40 et s.

³⁹ Marcel JOUSSE, *L'anthropologie*, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁰ Sur le retable figure, en effet, cette inscription taillée dans un cartouche : « L'AN. DE. GRACE. 1533. POSE. FUS. OFFICIAINT. DE. BAILLI. EN. CESTE. VILLE. DE. HAVLX. MESSIRE. BALTHAZAR. DE TOBERG. » et en dessous de ce cartouche, on trouve scindée en deux blocs l'inscription : « JEHAN. MONE MAISTRE ARTISTE. DE. » « L'EMPEREUR A. FAIT. CEST DICT. RETABLE. ». Henri ROUSSEAU, « Notes sur l'histoire de la sculpture en Belgique : les retables », dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, t. 29, 1896, p. 72 ; Paul SAINTENOY, *Le statuaire Jean Mone : Jehan Money, maître-artiste de Charles-Quint. Sa vie, ses œuvres*, Bruxelles, 1931, p. 39.

⁴¹ Pour une description détaillée de cette œuvre : *ibid.*

⁴² Jean Possoz (« L'Église Saint-Martin de Hal... », dans *Mémoire du Cercle historique et archéologique de Hal*, t. 10, 1934-1935, p. 177) note qu'« afin de permettre l'accès d'un tabernacle si haut placé, on construit derrière le retable un édifice dont la voûte repose, d'une part, sur deux colonnes engagées dressées derrière le retable et s'appuie, d'autre part, sur les piliers en faisceaux de la chapelle absidiale ».

plus prestigieuse en matière de conservation et d'exposition du Saint Sacrement. Sur le plan stylistique, ce retable marque, en outre, l'introduction aux Pays-Bas du bas-relief perspectif, tandis qu'en termes iconographiques, il réalise une inversion des pratiques médiévales en érigeant, au rang de sujet principal, le thème des Sept Sacrements, jusque-là le plus souvent relégué dans des espaces périphériques (fig. 3).

L'accent très particulier mis ici sur la Réserve eucharistique, qui domine le retable et fonde toute sa logique iconographique, témoigne de l'essor d'une dévotion au Saint-Sacrement. Conséquence du long processus de transsubstantiation des espèces consacrées qui a marqué toute l'histoire de la spiritualité médiévale, l'Eucharistie a, en effet, eu tendance à « s'objectiver »⁴³ et à exister, au-delà du temps du rituel, comme un « objet » sacramentel apte à assurer la permanence des qualités qui lui avaient été conférées par le rite. L'Eucharistie, c'est-à-dire le corps transsubstantié du Christ, tendit de ce fait à être considérée comme une sorte de « relique », de « relique unique » pour reprendre l'expression de G. J. C. Snoek⁴⁴, de relique christique en tout cas, et elle se vit à ce titre reconnaître des compétences analogues à celles qui



Fig. 3. Jehan Mone, Retable des Sept Sacrements, 1533. Albâtre rehaussé d'or. Hal, Église Saint-Martin (© Bruxelles, ACL/KIK).

⁴³ G. J. C. SNOECK, *De eucharistie, op. cit.*, p. 4, 361 et s.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 362.

avaient été reconnues à la fois aux reliques⁴⁵ et à certaines images⁴⁶. Elle devint ainsi un objet de vénération fondant l'essor d'un véritable culte eucharistique, dont la pratique ne manqua pas d'avoir des incidences sur la structure des retables, puisque le concile de Milan préconisa, en 1565, l'installation de la Réserve eucharistique sur l'autel majeur⁴⁷. Une décision que de très nombreuses décisions conciliaires et synodales s'efforcèrent, par la suite, de faire respecter⁴⁸.

Conséquence à la fois, du déni dont les images firent l'objet de la part des mouvements réformés et iconoclastes⁴⁹ et de certains recentrages qu'entendirent leur imposer les iconographes de la Contre-Réforme⁵⁰, l'image paraît avoir été, à partir du XVI^e siècle, partiellement désinvestie de son rôle à pouvoir assurer la re-présentation la plus idoine du sacré. Une mutation dont la forme même des images du retable se fait l'écho, puisque celles-ci se voient progressivement dépossédées des qualificatifs plastiques précédemment mobilisés pour établir leurs qualités de « véhicule ». Les retables de la Renaissance et de l'époque baroque perdent, en effet, progressivement leurs volets, ainsi que leurs dorures : lesquels se voient symptomatiquement affectés à la mise en valeur des tabernacles. Dans le retable, désormais aptère, de Jehan Mone, l'or apparaît, en effet, « désaturé » et réduit seulement à quelques rehauts, tandis que l'albâtre, qui constitue le matériau constitutif de ce retable, affiche ses valeurs esthétiques spécifiques, sans plus se prêter au jeu d'une transsubstantiation des matières. Nous assistons donc ici à une « naturalisation » des pratiques gothiques

⁴⁵ Sur cette problématique d'acquisition par l'eucharistie d'une *virtus* spécifique, nous renvoyons à l'analyse de SNOECK, *ibid.*, p. 321-360. Voir aussi sur la naissance d'un merveilleux eucharistique à la fin du Moyen Âge, Miri RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

⁴⁶ Voir notamment Hans Belting (*Das Bild*, 1981, p. 35 et suiv.) qui signale plusieurs images pourvues de privilèges d'indulgence, ainsi que les diverses études relatives aux Messes de saint Grégoire qui montrent l'élargissement du don d'indulgence initialement réservé à la *Vera icona*, c'est-à-dire à l'image miraculeuse romaine, à toutes les représentations de ce thème.

⁴⁷ MANSI, xxxiv, col. 17, cité par E. MAFFEI, *La réserve eucharistique*, 1942, p. 123.

⁴⁸ Br. D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables*, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁹ L'unique survol global du phénomène est le travail de J. VON VEGH, *Die Bilderstürmer; eine kulturgeschichtliche Studie*, Strasbourg, 1915. Pour une analyse plus récente de certains de ces événements : David FREEDBERG, *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands 1566-1609*, New York, Taylor & Francis, 1987 ; Michel J. DIERICKX, « Beeldenstorm in de Nederlanden in 1566 », dans *Streven*, t. 19, 1966, p. 1040-1048 ; Geoffrey PARKER, *The Dutch Revolt*, Harmondsworth, 1979 ; Olivier CHRISTIN, *Une révolution symbolique*, Paris, Minuit, 1991 ; G. P. MARCHAL, « Jalons pour une histoire de l'iconoclasme au Moyen Âge », dans *Annales. HSS*, 1995, 5, p. 1135-1156 ; Roland RECHT (dir.), *Iconoclasmes. Vie et mort de l'image*, Musées de Strasbourg, 2001.

⁵⁰ Voir notamment G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini Sacre e Profane*, Bologne, 1582. Sur Paleotti et les autres auteurs qui débattirent en Italie de cette question des images, P. PRODI, « Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica », dans *Archivio italiano per la Storia della Pietà*, t. 4, 1965, p. 121-212 et G. SCAVIZZI, « La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo », dans *Storia dell'Arte*, t. 21, 1974, p. 171-212 ; MOLANUS, *Traité des saintes images*, trad. Fr. BOESPFLUG, O. CHRISTIN et B. TASSEL, Paris, Cerf, 1996. Voir aussi mes remarques dans *Les retables*, p. 106-107.

qui marque l'avènement d'une conception humaniste de l'image, considérée dans sa réalité esthétique ; étape décisive dans la genèse de l'image religieuse moderne⁵¹.

Cette évolution du statut des images se traduit, ici aussi, en termes formels puisque les *tondi* de Mone abandonnent la formule gothique des bas-reliefs en chapelle, allègent l'accentuation réaliste du rendu des détails, et calment les ressorts narratifs. Les figures qui y sont représentées se figent dans une esthétique de pose, plus soucieuses de lisibilité et de valeurs signifiantes, que de susciter le *rejeu* d'une histoire sacrée. L'image cesse de se prêter à des projections empathiques, elle recule, au propre comme au figuré, « s'aplatit » et perd ses qualités de relief et de brillance pour se faire théorique et rhétorique. Au sein de ces *tondi*, cernées et refermées par un cadre de gracieux motifs de grotesques, les figures se font les idéogrammes de rites, ceux des sept sacrements, évoqués à travers leurs gestes les plus signifiants. Ces images renoncent donc ici aux adjuvants formels et stylistiques qui avaient servi à soutenir des pratiques méditatives, et adoptent la formule du bas relief perspectif qui accentue l'objectivation d'une représentation qui s'inscrit désormais sur un mode extérieur à la réalité du spectateur. Les principes de translation mentale sont ainsi dénoncés et l'altérité fondamentale, désormais affichée entre le monde du spectateur et celui de l'image, consacre le passage, très lourd de conséquences dans le domaine des représentations religieuses, d'un statut de « figure » à un statut « d'image » dont le mode d'existence relève non plus d'une présence effective ou virtuelle, mais d'une simple représentation.

Renouant avec une hiérarchie des valeurs qui avait prévalu au « temps des reliques », l'Église tridentine remit donc l'accent sur une matière sainte, celle de l'Eucharistie, qu'elle proposa comme le support privilégié d'une Présence réelle du prototype. Elle ne désavoua pas les images, mais entreprit une véritable « déconstruction » de la dynamique relationnelle qui sous-tendait le rapport des fidèles avec ces images⁵² et opéra une « délocalisation » très significative du sacré. Dans les retables baroques, en effet, Dieu et ses saints retournent, le plus souvent, dans les cieux et s'entourent d'accessoires divers, qui telles les nuées identifient le lieu qu'ils occupent comme étant physiquement inatteignable. Réagissant au contexte d'hyperfiguration du divin, et à l'objectivation du divin dans la figure qui avait caractérisé le monde gothique⁵³, l'institution ecclésiastique s'employa à éradiquer les rapports d'essence à essence qui avaient été la grande tentation de l'époque et des images médiévales.

Nous pouvons donc, en conclusion de ce trop rapide essai, souligner le fait que les images médiévales des retables d'autel ont assumé, encadré et stimulé des efficacités très diverses selon les époques et les circonstances. Des efficacités qui, et cela aussi nous paraît important à relever, furent, à chaque fois, garanties par la convergence d'un système relationnel préconisé, autorisé, parfois détourné ou même usurpé avec ces images, et d'un répertoire de formes considérées comme aptes à pouvoir soutenir ces usages particuliers.

⁵¹ Paul PHILIPPOT, « Jalons pour une histoire de la sculpture polychrome médiévale », dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 53, 1984, p. 287.

⁵² Voir pour l'analyse de ce procédé de « détricotage » des pratiques dévotionnelles gothiques impliquant les images, Br. D'HAINAUT-ZVENY, *Les retables*, *op. cit.*, p. 106-108.

⁵³ Fr. BOESPFLUG, *Dieu dans l'art*, *op. cit.*, p. 181-182.