

Miracles et images

Les relations entre l'image et le prototype céleste d'après quelques récits des X^e-XIII^e siècles

Jean-Marie SANSTERRE

Comme le définissait récemment Richard Trexler dans un important ouvrage collectif sur l'image miraculeuse au Bas Moyen Âge et à la Renaissance¹, « a miraculous image in the West is an inorganic representation of a human being that allegedly produces an unnatural or « miraculous » effect on something external to itself, perhaps without any change to itself. Or it may be a representation that supposedly itself changes momentarily, perhaps without a change to anything external to itself »². Bien sûr, ce caractère miraculeux n'existe pas en soi ; il « resides only in the temporally and spatially limited imaginations and manipulations of certain persons, societies and cultures »³ ; autrement dit, il procède « de la réponse qu'à un moment donné, elles [ces images] ont suscitée auprès d'un public et dans le comportement dévotionnel de ce dernier à son égard »⁴.

Puisque la notion de performance suppose une transformation au moins temporaire des personnes et de certains objets⁵, il paraît intéressant d'aborder sous cet angle la

¹ Erik THUNØ et Gerhard WOLF (éd.), *The Miraculous Image in Late Middle Ages and Renaissance*, Rome, « L'Erma » di Bretschneider, 2004 (Analecta Romana Instituti Danici. Supplementum, 35). L'introduction, p. 9-14, est d'André VAUCHEZ à qui l'on doit une belle étude sur le sujet : « Les images saintes : représentations iconographiques et manifestations du sacré », dans son recueil, *Saints, prophètes et visionnaires. Le pouvoir surnaturel au Moyen Âge*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 79-91 et 240-242.

² Richard C. TREXLER, « Being and Non-Being. Parameters of the Miraculous in the Traditional Religious Image », *ibid.*, p. 15-27, ici p. 15.

³ *Ibid.*

⁴ André VAUCHEZ, « Introduction » (voir n. 1), p. 9.

⁵ Comme aussi de l'espace, cf. Jon P. MITCHELL, « Performance », dans Christopher TILLEY *et al.* (éd.), *The Handbook of Material Culture*, Londres-Thousand Oaks-New Delhi,

question des images miraculeuses. Plus précisément on s'interrogera sur l'éventuel changement de nature prêté à l'image religieuse au moment privilégié du miracle. On a maintes fois observé que la distinction entre le modèle et sa représentation tend alors à s'estomper ou s'effacer. Mais dans quelle mesure et comment les récits miraculaires suggèrent-ils ou expriment-ils cela alors que les positions théoriques se soucient de marquer la différence entre l'image et le prototype⁶ ? Et comment, le cas échéant, s'efforcent-ils de marquer malgré tout cette différence ? Pour tenter de répondre à ces questions on s'attachera plus aux miracles que l'on pourrait qualifier de « réflexifs », ceux qui se manifestent sur l'image elle-même, qu'aux miracles « transitifs », dont les effets se font sentir sur les personnes concernées⁷. Mais qu'ils appartiennent à l'une ou l'autre catégorie, ou aux deux à la fois, les miracles n'érigent pas nécessairement en image miraculeuse l'effigie dont il est question, un fait que l'on doit prendre en compte afin de ne pas fausser les perspectives. Une telle recherche exige une heuristique considérable et des analyses attentives aux multiples déclinaisons d'un thème complexe. Ce bref article, basé en partie sur mes travaux antérieurs⁸, n'en

SAGE Publications, 2006, p. 384-401, référence que je dois à mon collègue Olivier Gosselain. Mitchell prend l'exemple des masques africains et celui, qui nous intéresse plus directement, de la statue monumentale de saint Paul lors de la *Festa* du saint à La Valette (Malte). « During the procession, the statue is animated by the « walking » action of the statue carriers, and its spiritual agency is confirmed by its « looking » down the streets it patronizes. The festa therefore involves not only a transformation of space, but also a transformation of object... » (p. 398). On verra, à ce propos, le beau livre de Marlène ALBERT-LLORCA, *Les Vierges miraculeuses. Légendes et rituels*, Paris, Gallimard, 2002 (Le Temps des images).

⁶ Plusieurs travaux de Jean Wirth donnent de bons aperçus de ces positions pour le Moyen Âge occidental : entre autres, « Il culto delle immagini », dans Enrico CASTELNUOVO et Giuseppe SERGI (éd.), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 3 : *Del vedere : pubblici, forme e funzioni*, Turin, G. Einaudi, 2004, p. 3-47 (*passim*) ; « Die Bestreitung des Bildes vom Jahr 1000 bis zum Vorabend der Reformation », dans Reinhard HOEPS (éd.), *Handbuch der Bildtheologie*, vol. 1 : *Bild-Konflikte*, Paderborn-Munich-Vienne-Zurich, F. Schöningh, 2007, p. 191-212. Bien qu'il dépasse largement la question, l'ouvrage d'Olivier BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2008, lui ménage forcément une place notable (*passim*).

⁷ D'après la distinction, désormais assez courante dans les études sur l'hagiographie, faite par Bernard FLUSIN, « Miracle et hiérarchie », dans *Hagiographie, cultures et sociétés IV^e-XIV^e siècles*, Paris, Études augustiniennes, 1981, p. 299-316, ici p. 305. Flusin parle de miracle « réflexif » lorsque le saint lui-même bénéficie de la grâce et « transitif » quand le bénéficiaire est autre que le saint.

⁸ Notamment Jean-Marie SANSTERRE, « L'image blessée, l'image souffrante : quelques récits de miracles entre Orient et Occident (VI^e-XII^e siècle) », dans Id. et Jean-Claude SCHMITT (éd.), *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée* (= *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, t. 69), Rome, 1999, p. 113-130 ; Id., « Visions et miracles en relation avec le crucifix dans des récits des X^e-XI^e siècles », dans Michele Camillo FERRARI et Andreas MEYER (éd.), *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo*, Lucques, Istituto Storico Lucchese, 2005 (La Balestra, 47), p. 387-406 ; Id., « *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, 2006, p. 257-294, *passim*. Pour l'époque antérieure, cf. Id.,

donnera qu'un aperçu à travers quelques textes des ^{x^e}-^{xiii^e} siècles, avant donc la période retenue dans l'ouvrage d'Erik Thunø et Gerhard Wolf mentionné plus haut.

Liens avec le prototype et passivité de l'image

On soulignera d'abord qu'un miracle en relation avec une image ne modifie pas forcément sa nature, même si le récit miraculeux établit un fort lien avec son prototype. Lorsqu'à la fin du ^{x^e} siècle un vieux moine aveugle de Ratisbonne est guéri par l'effigie du Seigneur qu'il voit en songe descendre du crucifix devant lequel il priait, cela ne change pas la nature du crucifix dans la réalité objective et ne le dote d'aucune *virtus* intrinsèque. Selon le récit fait une génération plus tard, le moine fit pendre un *ex-voto* en forme d'yeux « parmi les autres signes des miracles accordés grâce au corps et aux mérites du bienheureux martyr Emmeram », le saint patron de son monastère, et non grâce au crucifix⁹. De même, dans une histoire racontée au milieu du ^{xiii^e} siècle la vue d'un crucifix induit un comportement voulu par le prototype assimilé à l'image, mais celle-ci reste un objet passif. Alors que les soldats au service du roi Jean d'Angleterre se livraient aux pillages et aux incendies, le Christ apparut à leur chef Hubert « pendant à la croix comme les *artifices* (artisans, artistes) ont coutume de le figurer en sculpture » et lui dit « épargne-moi en elle et vénère-la ». Le lendemain Hubert vint en aide à un prêtre qui portait un grand crucifix tout à fait semblable et il adora l'image¹⁰. Un exemple d'un autre ordre, narré vers 1130, concerne une tête de saint Servais destinée à recevoir certaines de ses reliques. Le commanditaire de l'œuvre, l'empereur Henri II (ou plutôt Henri III), avait fait jeter en prison les orfèvres « comme des imposteurs », car le rendu des yeux lui avait déplu. Le saint apparut au souverain avec un visage identique à celui exécuté en or, montrant « que la main des artistes ne réalisa pas l'œuvre autrement que Dieu ne le voulut ». Servais apportait ainsi sa garantie à l'image, qui fut solennellement déposée sur son autel, mais il ne l'investit d'aucune manière, du moins pas avant le dépôt de ses reliques sur lesquelles le récit ne met nullement l'accent¹¹. Dans le « Miracle du sacristain que Notre Dame visita », raconté par Gautier de Coinci (mort en 1236), la Vierge ne prend pas davantage possession de sa représentation. Chaque nuit le sacristain faisait devant une image de Marie une prière qui, tout en unissant la figure au prototype, portait sur leur distinction : il implorait la Vierge de se laisser voir telle qu'au ciel, elle qui était déjà si belle sur terre. Le sacristain fut exaucé en songe, alors qu'il dormait dans son lit¹². Plus complexe, une histoire rapportée en Angleterre par Goscelin de

« Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le Haut Moyen Âge », dans *Annales HSS*, t. 53, 1998, p. 1219-1241.

⁹ ARNOLD, *De sancto Emmerammo* (peu après 1037), II, 18, éd. Georg WAITZ, *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, vol. 4, p. 562, à propos du moine Ramwold.

¹⁰ MATTHIEU PARIS, *Chronica Majora*, éd. Henry Richards LUARD, vol. 3, Londres, 1869 (*Rolls Series*, 57, 3), p. 291 (*anno* 1234).

¹¹ *Gesta sancti Servatii*, 29, éd. Friedrich WILHELM, *Sanct Servatius oder wie das erste Reis in deutscher Zunge geimpft wurde*, Munich, C. H. Beck, 1910, p. 98-100.

¹² GAUTIER DE COINCI, *Les Miracles de Notre Dame* (composé à partir de 1218), I, Mir. 30, éd. Frederic KOENIG, t. 3, Genève, Droz, 1966 (Textes littéraires français), p. 11-22 (v. 19-64, pour l'image et la prière devant elle).

Saint-Bertin vers 1100. Un noble anglo-saxon réfugié à Constantinople y avait fait peindre sur le mur d'une église une belle *iconia* de saint Augustin de Canterbury. Un des yeux du portrait fut rongé par l'humidité, ce qui suscita les railleries d'une femme grecque à l'égard du saint, ce « borgne » incapable de se défendre lui-même. Augustin réagit contre cette confusion entre l'image et le prototype tout en soulignant leur lien : pour prouver que la détérioration de son portrait ne l'avait pas affecté, il se montra en songe dans l'image, belle d'une intégrité retrouvée. Ce rêve ne changea pas la nature purement matérielle de la peinture puisque, au lieu de la restaurer lui-même, le saint exigea qu'un peintre en fût chargé¹³.

L'image investie et activée par le prototype

Dans l'exemple que l'on vient d'évoquer, la confusion entre le modèle et la représentation fait figure d'attitude exotique, celle d'une Grecque remise à sa place par le saint occidental. C'est là une vision caricaturale. Bien qu'il pût y avoir à Byzance, comme en Occident d'ailleurs, des risques d'équivoque, on s'y montrait fort soucieux d'éviter une telle confusion¹⁴. Mais la théorie iconophile reliant l'image au prototype par la forme et non par l'essence n'empêcha pas de percevoir les icônes miraculeuses comme des réceptacles d'une présence céleste¹⁵ et de le dire explicitement. Selon un sermon byzantin de la fin du x^e ou du début du xi^e siècle, du sang jaillit du visage, blessé par un iconoclaste, de l'icône appelée *Maria Romaia* ; ainsi « la Mère de Dieu fit savoir qu'elle était corporellement présente et qu'elle avait souffert dans sa propre image »¹⁶. Évoquant en 1075 le célèbre « miracle habituel » qui se passait chaque vendredi soir dans l'église constantinopolitaine des Blachernes – le voile tendu devant l'icône de la *Theotokos* se soulevait et restait en l'air jusqu'au samedi –, Michel Psellos affirmait que l'image recevait la « visite vivante » de la Mère de Dieu, ce qui se marquait par le changement de son apparence puisque de cachée elle devenait visible¹⁷.

À propos d'une autre fameuse icône mariale de Constantinople, l'*Hodigitria*, le pape Innocent III, au début du xiii^e siècle, considérait comme « superstitieuse l'opinion de certains Grecs selon laquelle l'esprit de la bienheureuse Vierge repose dans l'image susdite »¹⁸. Ce n'était cependant pas une spécificité byzantine. Quelque soixante ans plus tôt, un cistercien chanoine du Latran affirmait que l'icône du Christ du *Sancta*

¹³ GOSCELIN, *Historia maior de miraculis sancti Augustini*, dans *Acta Sanctorum, Maii*, t. VI, 3^e éd., Paris-Rome, 1866, p. 406-407. Analyse détaillée de ce récit : J.-M. SANSTERRE, « *Omnes qui coram...* », p. 259-262 et 293.

¹⁴ Cf. notamment Gilbert DAGRON, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007 (Bibliothèque des histoires), en particulier p. 65-77.

¹⁵ *Ibid.*, p. 72 ; BISSERA V. PENTCHEVA, « The Performative Icon », dans *The Art Bulletin*, t. 88, 2006, p. 631-655, ici p. 633-634.

¹⁶ Éd. Ernst VON DOBSCHÜTZ, « Maria Romaia. Zwei unbekannte Texte », dans *Byzantinische Zeitschrift*, t. 12, 1903, p. 173-214, ici p. 198-199, § 12-13.

¹⁷ Charles BARBER, *Contesting the Logic of Painting. Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium*, Leyde-Boston, Brill, 2007 (Visualising the Middle Ages, 2), p. 80-81, avec le texte et la traduction de ce passage du « Discours sur le miracle qui a lieu aux Blachernes ».

¹⁸ Éd. Andrea SOMMERLECHNER, *Die Register Innocenz' III, t. 9 : 9. Pontifikatsjahr 1206/1207*, Vienne, 2004 (Publikationen des Historischen Instituts beim Österreichischen Kulturforum

Sanctorum – à la fois achéiropoïète (« non faite de main d’homme ») et attribuée en partie à saint Luc – assurait la présence du Sauveur : « ici la majesté de Dieu reste continuellement dans l’image »¹⁹. Et, d’une autre manière, une Sainte Face comme la *Veronica* à l’instar du *Mandylyon* byzantin « was deemed capable of spreading the Lord’s presence throughout the world, to a certain extent as analogue to the sacramental bread », tout en constituant une promesse de la vision de Dieu « face à face » à la fin des temps²⁰. Portraits « authentiques » du Christ, le *Mandylyon* et la *Veronica* firent à leur tour figure de prototypes. Une fois leur nature établie par une légende dont la formation pouvait être complexe²¹, les achéiropoïètes, à la fois reliques et images insignes, passaient pour chargées de la présence du prototype depuis l’origine et en permanence.

Parmi les miracles concernant les autres images, celui du grand crucifix en bois de l’archevêque de Cologne Gero (969-976) occupe une place particulière. Selon Thietmar de Mersebourg au début du XI^e siècle, comme la tête du Crucifié s’était fendue, Gero recourut « à l’artisan suprême », le Christ, « et à un remède salutaire ». Il plaça dans la fente une particule de la Vraie Croix et une hostie consacrée, puis il se prosterna en invoquant le nom du Seigneur, se releva, fit une humble bénédiction et obtint ainsi la réparation. En refermant la fissure, l’intervention divine, liée à la prière et à la bénédiction de l’évêque, unit de façon indissociable le corps sacramentel – vrai corps – du Christ et sa Vraie Croix au corps et à la croix figurés désormais porteurs de la présence réelle du Crucifié²².

in Rom, II. Abt. Quellen. 1. Reihe, 9), n° 241 (243), p. 419 ; ancienne éd. : *Patrologie latine*, vol. 215, col. 1078.

¹⁹ NICOLAS MANIACUTIUS, *Historia Imaginis Salvatoris*, éd. A. BONAVENTURA (Rome, 1709) reprise par Gerhard WOLF, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim, VCH Acta humaniora, 1990, p. 323.

²⁰ Herbert L. KESSLER et Gerhard WOLF, « Introduction », dans Id. (éd.), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bologne, Nuova Alfa, 1998 (Villa Spelman Colloquia, 6). Autre ouvrage important : Giovanni MORELLO et Gerhard WOLF (éd.), *Il volto di Cristo*, Milan, Electa, 2000.

²¹ Cf., par ex., Jean-Marie SANSTERRE, « Variations d’une légende et genèse d’un culte entre la Jérusalem des origines, Rome et l’Occident : quelques jalons de l’histoire de Véronique et de la *Veronica* jusqu’à la fin du XIII^e siècle », dans Joëlle DUCOS et Patrick HENRIET (éd.), *Passages. Déplacements des hommes, circulation des textes et identités dans l’Occident médiéval*, Paris, 2010, sous presse.

²² THIETMAR DE MERSEBOURG, *Chronicon*, III, 2, éd. Robert HOLTZMANN, Berlin, 1935 (1955) (*Monumenta Germaniae Historica, Script. rer. Germ.*, NS 9), p. 98-99. Cf. Pierre Alain MARIAUX, « « Faire Dieu ». Quelques remarques sur les relations entre confection eucharistique et création d’image (IX^e-XII^e siècles) », dans David GANZ et Thomas LENTES (éd.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlin, Reimer, 2004 (Kultbild. Visualität und Religion in der Vormoderne, 1), p. 95-111, ici p. 95-96 ; et, pour d’autres aspects que je ne puis évoquer ici, Annika Elisabeth FISHER, « Cross Altar and Crucifix in Ottonian Cologne. Past Narrative, Present Ritual, Future Resurrection », dans Søren KASPERSEN et Erik THUNØ, (éd.), *Decorating the Lord’s Table. On the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*, Copenhagen, Museum Tusulanum, 2006, p. 43-62.

Il est rare que les récits miraculeux mettent ainsi l'accent sur le contenu d'un crucifix. Qu'il ait ou non renfermé une charge concrète de sacré, celle-ci n'apparaît pas nécessaire pour que l'objet soit momentanément investi de la présence divine, qu'il bouge, pleure, saigne, verse de la sueur ou qu'il parle. Les prodiges, qui se multiplièrent avec le temps, commencèrent tôt. En 921 déjà, le Mercredi Saint à Rome près de l'autel de saint Pierre, une *crucifixa imago Christi* pleura en présence de tout le peuple au moment où on lisait la Passion et participa ainsi à sa réactualisation liturgique²³. L'animation toucha ensuite les statues de la Vierge avec l'Enfant. En 1082/1083 est attesté pour la première fois le célèbre récit dans lequel l'image de l'enfant Jésus répond à l'étreinte d'un petit garçon qui lui avait offert du pain et lui annonce qu'ils mangeront bientôt ensemble au Paradis²⁴. Au XII^e siècle au plus tard, ce fut au tour de la Vierge de s'animer²⁵. Selon des sources contemporaines, un double miracle – du Christ et de Marie – particulièrement impressionnant eut lieu en 1187 à Déols dans le Bas-Berry et fut la cause d'une trêve entre les rois de France et d'Angleterre. Un mercenaire lança une pierre contre une statue de pierre de la Mère du Seigneur et brisa le bras de l'Enfant. Un flot de sang divin se répandit sur les pierres où tomba le bras ; peu après la Vierge, devenant la Mère *compatiens* de la dévotion mariale du XII^e siècle, déchira son « vêtement de pierre » et dénuda sa poitrine « comme si elle prenait part aux souffrances de son fils »²⁶. Réagissant à une attaque ou une injure, la Vierge pouvait aussi exprimer par le biais de son image sa satisfaction de se voir vénérée en celle-ci. Pour ne donner qu'un exemple, un jour le pieux cistercien Jean de Montmirail (mort en 1217) passa devant une statue de Marie sans lui prêter attention alors qu'il était en voyage. Saisi de remords, il rebroussa chemin et se prosterna devant elle en demandant pardon. « Et voici que *nutu divino* (*nutus* signifie à la fois le mouvement et la volonté), le visage de l'image se tourna alors vers lui comme si la Vierge glorieuse

²³ Continuation des *Annales Alamannici*, anno 921, éd. Georg Heinrich PERTZ, dans *M.G.H., Scriptores*, vol. 1, Hanovre, 1826, p. 56 ; éd. Walter LENDI, *Untersuchungen zur frühalemannischen Annalistik. Die Murbacher Annalen*, Fribourg (Suisse), 1971 (*Scrinium Friburgense*, 1), p. 192. Pour les X^e-XII^e siècles, cf. J.-M. SANSTERRE, « Visions et miracles... », *op. cit.*, ; ID., « Le saint crucifix de Waltham et les images miraculeuses de Glastonbury : entre raison d'être et instrumentalisation (XI^e-début du XIII^e siècle) », dans *Analecta Bollandiana*, t. 127, 2009, p. 16-48, avec également d'autres exemples. Intéressant article pour les XIII^e-XIV^e siècles : Katherine L. JANSEN, « Miraculous Crucifixes in Late Medieval Italy », dans Kate COOPER et Jeremy GREGORY (éd.), *Signs, Wonders, Miracles. Representations of Divine Power in the Life of the Church*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005 (*Studies in Church History*, 41), p. 203-227.

²⁴ Éd. C. H. TALBOT, « The *Liber confortatorius* of Goscelin of Saint Bertin », dans *Analecta monastica. Textes et études sur la vie des moines au Moyen Âge*, 3^e série, Rome (*Studia Anselmiana*, 37), 1955, p. 1-117, ici p. 107-108.

²⁵ Outre le cas évoqué ici, cf., par ex., *infra*, texte correspondant à la n. 41.

²⁶ Sources (le passage cité étant de Gervais de Canterbury) et étude : Jean HUBERT, « Le miracle de Déols et la trêve conclue en 1187 entre les rois de France et d'Angleterre », dans *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 96, 1935, p. 285-300 ; J.-M. SANSTERRE, « *Omnes qui coram...* », *op. cit.*, p. 278-280.

voulait montrer par ce signe évident qu'elle avait exaucé ses prières »²⁷. La statue de pierre de Déols ne contenait forcément pas de reliques et rien ne permet de penser que leur éventuelle présence dans d'autres statues mariales ait paru déterminante pour que le divin fasse irruption dans l'image, en prenne possession et l'anime. En revanche, un rare exemple d'animation d'une effigie de saint avant le XIII^e siècle autrement que lors d'un songe met l'accent sur sa fonction de reliquaire. Le récit relatant dans la première moitié du XII^e siècle comment une statue de saint Privat de Mende rejeta d'un geste énergique une offrande déposée dans ses mains, précise que l'image était « à l'extérieur ornée d'or, de pierres précieuses et d'appliques brillantes », mais qu'elle était « à l'intérieur fécondée (*fecundata* !) par les reliques plus brillantes » du martyr²⁸.

Prévenir et frôler le risque de confusion entre l'image et le prototype

Ces histoires, comme de nombreuses autres, assimilent de façon implicite la représentation au modèle – du moins pour le temps du miracle – sans qu'on puisse pour autant parler de confusion entre les deux. D'autres récits préviennent malgré tout le risque de confusion en suggérant ou affirmant l'existence d'une différence. Selon un texte de la fin du XII^e siècle, Dieu fit tomber l'image de son Fils sur un clerc qui tentait de violer une femme dans une église, tandis que la Vierge « envoya en bas de l'autel son image » armée d'un candélabre rouer de coups un autre clerc coupable du même forfait. L'effigie joue ici le rôle d'un intermédiaire ou d'un instrument, passif ou actif²⁹. On trouve çà et là des propos explicites sans doute dictés par le souci de justifier une dévotion envers les images qui pouvait paraître excessive. Au milieu du XIII^e siècle, la Vie de Bona de Pise (mort en 1207) affirme qu'une image du Christ parlait souvent avec la sainte. Le Seigneur la lui avait donnée après une demande sans ambiguïté sur son statut : « Je voudrais avoir de vous une *ycona* qui contienne la représentation de votre portrait (*vestri expressam similitudinem*) afin que par elle, en tenant dans les bras du corps et du cœur ce qui vous rappelle et constitue un signe visible de vous (*memoriale et signaculum vestri*), je sois très souvent consolée en elle »³⁰. Dans le même ordre d'idées, la nonne confidente de la grande mystique Gertrude d' Helfta (mort en 1301/1302) introduit le récit des extases de la sainte en relation avec un crucifix par quelques lignes où le Christ lui-même légitime une telle dévotion. Il y exprime ses rapports avec l'image par la métaphore d'un roi qui, ne

²⁷ *Vita beati Joannis de Monte Mirabili* (peu après sa mort), 11, *Acta Sanctorum, Septembris VIII*, Paris-Rome, 1865, p. 220.

²⁸ Éd. Clovis BRUNEL, *Les Miracles de saint Privat*, Paris, 1912 (Collection de textes pour servir à l'enseignement de l'histoire), c. 5, p. 9. Pour ce récit, mais sans relever la formulation citée, cf. Amy G. REMENSNYDER, « Un problème de cultures ou de culture ? La statue-reliquaire et les *joca* de sainte Foy de Conques dans le *Liber miraculorum* de Bernard d'Angers », dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 33, 1990, p. 351-379, ici p. 336.

²⁹ GIRAUD DE CAMBRIE, *Gemma ecclesiastica*, distinctio I, 34, éd. J. S. BREWER, *Giraldi Cambrensis Opera*, vol. 2, Londres, 1869 (*Rolls Series*, 21, 2), p. 106-108.

³⁰ *Vita sanctae Bonae*, 28-29, *Acta Sanctorum, Maii VII*, 3^e éd., Paris-Rome, 1867, p. 150 ; éd. Gabriele ZACCAGNINI, *La tradizione agiografica medievale di santa Bona da Pisa*, Pise, Edizioni ETS, 2004 (Piccola Biblioteca Gisem, 21), p. 176-177.

pouvant pas toujours rester auprès de l'épouse aimée, « laisse à sa place un parent très cher ». Les marques d'affectueuse amitié qu'elle montrera à celui-ci seront considérées par l'époux comme adressées non pas à un autre, mais à lui-même par amour. Le Christ affirme prendre de même plaisir à la vénération de sa croix (le crucifix) pour autant que sa possession ne constitue pas une fin en soi, mais amène à se remémorer la Passion et imiter les exemples donnés par elle ³¹.

Une légende célèbre, celle de l'*iconia sancti Nicolai*, pousse quand même fort loin l'assimilation de l'effigie d'un saint au personnage céleste. Originnaire de la Calabre byzantine, elle se diffusa avec des changements notables à partir du XII^e siècle en Occident où elle fut bien plus populaire qu'à Byzance. Un juif avait confié à une image de saint Nicolas la garde de sa maison en son absence. Découvrant à son retour que ses biens avaient été volés, il battit l'effigie. Alors « le saint de Dieu, comme s'il avait reçu les coups personnellement (*tamquam in se*), apparut aux voleurs » et leur dit notamment : « Voyez comme mon corps est couvert de bleus. Je suis Nicolas, le serviteur de Dieu, que le juif dont vous avez volé les biens a battu si durement à cause de ce vol ». Le châtiment de l'image rejaillit sur le prototype au point de le marquer physiquement et donc de le transformer d'une certaine manière, ce qui, à ma connaissance, est exceptionnel ³². On frise ici la confusion entre le modèle et la représentation que le « comme si » permet d'éviter sans dissiper toutefois les ambiguïtés.

À cet égard, un autre cas limite, relatif cette fois à une image orientale réelle dont la légende se répandit en Occident à partir de la fin du XII^e siècle, est celui de la Vierge de Saïdnaia (connue aussi sous le nom de Sardenaï), un monastère de moniales orientales devenu un important lieu de pèlerinage près de Damas. On y vénérât une icône de Marie, que l'on disait avoir été apportée de Jérusalem après bien des péripéties miraculeuses pour répondre à l'ardente dévotion d'une nonne syrienne. L'image apparaissait comme une sorte de réincarnation de la Vierge : le haut de son corps à partir de la taille s'était couvert de chair et de ses seins coulait une huile guérissante ³³. Gautier de Coinci, qui reprend cette

³¹ GERTRUDE D'HELFTA, *Œuvres spirituelles*, vol. 3 : *Le Héraut (Livre III)*, éd.-trad. Pierre DOYÈRE, Paris, 1968 (Sources chrétiennes, 143), chap. 43, p. 196-199. Les livres III, IV et V n'ont pas été rédigés par la sainte ; ils l'ont cependant été de son vivant pour la plus grande partie.

³² Cf. J.-M. SANSTERRE, « L'image blessée... », *op. cit.*, p. 128-129, avec la bibliographie indiquée. Je cite ici la version de Jacques de Voragine (mort en 1298), *Legenda aurea*, chap. 3, éd. Giovanni Paolo MAGGIONI, Florence, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, 21998 (Millennio Medievale, 6. Testi, 3), vol. 1, p. 45-46 ; trad. Alain BOUREAU (dir.), *La Légende dorée*, Paris, Gallimard, 2004 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 34-35.

³³ Notamment Paul DEVOS, « Les premières versions occidentales de la légende de Saïdnaia », dans *Analecta Bollandiana*, t. 65, 1947, p. 245-278 ; Bernard HAMILTON, « Our Lady of Saïdnaiya : an Orthodox Shrine Revered by Muslims and Knights Templar of the Time of the Crusades », dans Robert Norman SWANSON (éd.), *The Holy Land, Holy Lands, and Christian History*, Woodbridge, The Boydell Press, 2000 (Studies in Church History, 36), p. 207-215 ; Michele BACCI, « A Sacred Space for a Holy Icon : the Shrine of Our Lady of Saydnaya », dans Alekseï M. LIDOV (éd.), *Hierotopy : the Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Moscou, Indrik, 2006, p. 1-15.

légende³⁴, raconte une autre histoire de ce genre sans doute inspirée par elle. Un Sarrasin vénérât beaucoup une petite image de Marie. Un jour qu'il la regardait, il se demanda s'il pouvait être vrai que celle dont c'était l'image, une vierge de surcroît, fût la mère du roi du ciel. Un miracle le convainquit et l'amena à la conversion ; le Sarrasin vit soudain naître et sortir de l'image deux beaux petits seins d'où émanèrent une huile limpide comme d'une fontaine³⁵. La métaphore de la Vierge fontaine de grâce s'exprime ici avec un réalisme qu'il ne faudrait pas édulcorer, mais dont la portée est atténuée par le cadre lointain du miracle.

À Sardenai, affirme Gautier, Dieu, voulant que *l'ymage sa douce mere* fût en plus grande autorité et vénération, la revêtit *com d'incarnation* et lui fit naître *deus mameletes* d'où coula le liquide miraculeux³⁶. Gautier redit plus loin que Dieu œuvra alors : *Ainsi li roys qui tout cria, / Pour essaucier (exalter) la rose pure / En cui il prist nostre nature / Ouvra adont a Sardenai*³⁷. Puis il s'en prend longuement aux incrédules et cela explique son insistance. Ne pas croire à ce miracle, c'est ne pas être reconnaissant à Dieu pour sa puissance, ne pas exalter ses œuvres et lui enlever l'honneur qui lui revient³⁸. En revanche, dans un contexte moins polémique Gautier pouvait attribuer à la Vierge elle-même le miracle de l'image possédée par le Sarrasin : *Cest myracle fist avenir / La mere Dieu, la debonaire*³⁹. À propos d'une statue miraculeuse de Marie offerte au monastère de moniales de Las Huelgas à Burgos, une des *Cantigas de Santa Maria* d'Alphonse X le Sage (1252-1284) dit d'abord que « Dieu mit dans celle-ci un si grand pouvoir » que les nonnes ne cessaient de lui demander d'exaucer leurs requêtes, et, peu après, que « la Reine spirituelle agissait par son image comme si elle était de chair »⁴⁰. Il était inévitable que ce genre de flottement – plutôt que de contradiction –, courant lorsqu'il était question de l'auteur des miracles des saints, se retrouvât à propos de leurs images.

³⁴ GAUTIER DE COINCI, *Les Miracles de Nostre Dame* (voir n. 12), II, Mir. 30, t. 4, 1970, p. 378-411, en particulier v. 457-486, p. 395-396.

³⁵ *Ibid.*, I, Mir. 32, t. 3, p. 23-34, en particulier v. 55-72, p. 25. Cf. Katherine ALLEN SMITH, « Bodies of Unsurpassed Beauty : « Living » Images of the Virgin in the High Middle Ages », dans *Viator*, t. 37, 2006, p. 167-187, ici p. 178. Cet article passionnant, dont je n'ai pris connaissance qu'après la rédaction du présent travail, requiert une discussion attentive ; je compte y revenir prochainement.

³⁶ *Ibid.*, II, Mir. 30, v. 457-469, t. 4, p. 395.

³⁷ *Ibid.*, v. 568-571, p. 399.

³⁸ *Ibid.*, v. 572-716 (en particulier v. 673-678), p. 399-404.

³⁹ *Ibid.*, I, Mir. 32, v. 66-67, t. 3, p. 25.

⁴⁰ *Cantiga* 361, v. 20-28, éd. Walter METTMANN, *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa Maria*, vol. 3, Madrid, 1989 (Clásicos Castalia), p. 232-233 ; trad. K. KULP-HILL, *Songs of Holy Mary of Alfonso X, The Wise. A Translation of the Cantigas de Santa Maria*, Tempe (Arizona), 2000 (Medieval and Renaissance Texts and Studies, 173), p. 440. Pour d'autres exemples de l'ambiguïté des *Cantigas* sur l'auteur des miracles et la *virtus* des images, cf. Joseph F. O'CALLAGHAN, *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria. A Poetic Biography*, Leyde-Boston-Cologne, Brill, 1998 (The Medieval Mediterranean, 16), p. 30-33.

La difficile justification des miracles d'images

Mais les miracles d'images et notamment leur animation posaient un problème particulier qu'il était difficile d'aborder de front. Il s'agissait, pour reprendre les mots de Paul de Bernried vers 1128, de *miracula quamvis de sanctis, tamen de insensatis rebus*. Le biographe de Grégoire VII venait de raconter qu'une icône romaine de la Vierge pleura parce que le futur pape avait été calomnié et sourit lorsqu'il fut disculpé. Pour défendre la crédibilité des miracles de ce genre, Paul cita deux récits miraculeux byzantins d'après les Actes du second concile de Nicée (787) en évitant tout commentaire personnel⁴¹. Quand on trouvait bon de justifier ou d'expliquer ce que l'on se contentait d'ordinaire de relater, on pouvait aussi observer que rien n'est impossible à Dieu ou affirmer que l'image était animée par l'Esprit Saint. Un passage du « Dialogue des miracles » composé par le cistercien Césaire de Heisterbach dans les années 1220 donne les deux arguments en conclusion d'une histoire révélatrice, comme celle de l'*iconia sancti Nicolai*, d'une coercition des saints exercée sur leur effigie et donc d'une nette tendance à identifier celle-ci avec le modèle. Pour que la Vierge lui rende sa fille emportée par un loup, une femme fort dévote enleva l'Enfant à une statue de Marie ; exaucée, elle rendit à son tour son fils à la Vierge⁴². Suit un dialogue qui – on notera encore le flottement – juxtapose les deux arguments à l'affirmation que les saints agissent *in suis et per suas imagines* :

Le novice. – J'ignorais jusqu'à présent qu'il y eût de si grandes consolations dans les images des saints.

Le moine. – Les saints opèrent de nombreux miracles dans et par leurs images, surtout dans les lieux où elles sont vénérées... [il rappelle deux miracles d'images mariales déjà relatés].

Le novice [après avoir déclaré qu'il s'en souvient]. – ... Et la stupeur m'envahit quand j'entends que dans le bois il y a une voix pour parler, une main pour frapper, un corps qui se courbe, qui se lève, qui s'assied, ainsi que les autres mouvements de la vie. Cela me frappe plus d'étonnement que le fait que l'ânesse parla contre Balaam⁴³. Celle-ci était en effet dotée de vie et capable de se mouvoir. Dans le bois, la pierre ou le métal, il n'y a aucun souffle [de vie] (*spiritus*).

Le moine. – L'Esprit divin (*divinus spiritus*) est dans toute créature par essence et par puissance, lui pour qui rien n'est impossible, ni miraculeux, lui qui en l'honneur de ses saints opère chaque jour ces choses et d'autres semblables⁴⁴.

⁴¹ PAUL DE BERNRIED, *Vita Gregorii VII*, 17, dans *Patrologia Latina*, 148, col. 46-47 ; éd. I. M. WATTERICH, *Pontificum Romanorum qui fuerunt inde ab exeunte saeculo IX usque ad finem saeculi XIII Vitae ab aequalibus conscriptae*, vol. 1, Leipzig, 1862, p. 482-483, § 23.

⁴² Une version ultérieure de ce récit : JACQUES DE VORAGINE (voir n. 32), *Legenda aurea*, chap. 127, vol. 2, p. 909-910 ; *La Légende dorée*, p. 736.

⁴³ *Nombres*, 22, 28-30.

⁴⁴ CÉSAIRE DE HEISTERBACH, *Dialogus miraculorum*, distinctio VII, chap. 45, éd. Joseph STRANGE, Cologne-Bonn-Bruxelles, 1851 (réimpr., Ridgewood, NJ, The Gregg Press, 1966), vol. 2, p. 63-64 (p. 64 pour le passage traduit). La consultation du *Dialogus Miraculorum* est grandement facilitée par la banque de données en ligne du Groupe d'Anthropologie historique de l'Occident médiéval de l'École des hautes études en sciences sociales, <http://gahom.ehess.fr/document.php?id=721>.

Auparavant, saint Godric, ermite à Finchale non loin de Durham (mort en 1170), avait déjà utilisé une explication du même ordre à la suite d'une vision inscrite dans la réalité objective. Il disait que « le Fils de Dieu peut répandre le souffle vital (*spiritus vitalis*) dans ce qu'il veut ». Mais la vision suggère davantage, la présence du Christ dans son effigie. Godric et un clerc de ses amis virent le crucifix d'un oratoire quitter sa poutre et se déposer sur les marches de l'autel où il resta une heure ; « et, comme s'il vivait, tout le corps de l'image remuait en palpitant »⁴⁵.

On pouvait donc parler explicitement de l'action du divin sur la matière, le corps, de l'image pour la rendre vivante ou comme vivante. Mais ces rares propos restaient en retrait de ce que laissaient entendre les nombreux récits miraculeux où le prototype semble bien investir, habiter temporairement sa représentation. Bien que la croyance fût largement répandue, la crainte de l'idolâtrie⁴⁶ ne permettait guère de la formuler.

⁴⁵ RÉGINALD DE COLDINGHAM (ou de Durham), *Libellus de vita et miraculis S. Godrici, heremitaie de Finchale*, c. 69, § 145-146, éd. J. STEVENSON, Londres, 1847 (Publications of the Surtees Society, 20), p. 154-155 ; cf. J.-M. SANSTERRE, « *Omnes qui coram...* », *op. cit.*, p. 280-281.

⁴⁶ Vues nuancées sur la question : Jérôme BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008 (Folio Histoire), p. 41-44.

