

Des raisons de détruire une image

Why Destroy an Image ?

Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/248>

DOI : [10.4000/imagesrevues.248](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.248)

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

Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, « Des raisons de détruire une image », *Images Re-vues* [En ligne], 2 | 2006, document 1, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 05 février 2024.

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/248> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.248>

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.

Des raisons de détruire une image

Why Destroy an Image ?

Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet

NOTE DE L'ÉDITEUR

Les auteurs ont publié *Image et transgression au Moyen Âge*, PUF, 2008.

- 1 Dans un article publié en 1998, Michael Camille¹ se penchait pour la première fois sur le sort des images détruites, le plus souvent grattées, dans les manuscrits du Moyen Âge. Une large part de cette étude stimulante était consacrée à la datation des effacements liés à la sexualité, un véritable défi pour l'historien dans la mesure où rien ne permet de distinguer formellement une destruction du siècle d'un effacement du 19^{ème} siècle. Se basant notamment sur les innovations iconographiques voilant les corps et mettant à distance le spectateur, l'auteur situe l'essentiel des destructions à la fin du Moyen Âge (p. 151, 153) - pas avant le 15^{ème} siècle et plus rarement ensuite, avant que les manuscrits ne soient plus que des curiosités de collectionneurs, des objets d'art (p. 147).
- 2 Les destructions apparaissent sous sa plume comme le signe d'un changement radical du régime de la décence : elles se produisent à un moment où se développent dans le même temps la notion d'obscène et des attitudes pudibondes, la forclusion de la sexualité dans la sphère du privé et la naissance d'une culture de la honte². Camille rejoignait en cela l'analyse de Paul Saenger³ qui situe dans les mêmes dates les débuts d'un rapport pornographique au sexe, qui est encore le nôtre. Ce faisant, et nous reviendrons sur ce problème, l'article pionnier supposait une adéquation entre la production des images et leur réception. C'est-à-dire que la destruction des images s'expliquerait essentiellement par le fait qu'elles ne conviennent plus au regard du temps. En caricaturant : aucune image ne saurait être transgressive au moment de sa production. L'orientation diachronique prise par Camille s'explique en partie par la primauté qu'il donne aux images « sexuées » devenues choquantes par réaction pudibonde.
- 3 Cette insistance sur la place de la sexualité dans la production et la destruction des images était nécessaire. Elle s'imposait d'autant plus que la pudeur des historiens avait longtemps conduit à négliger cette dimension « sexuelle » des images. Au portail central de la primatiale Saint-Jean de Lyon, deux des quelques 320 quadrilobes réalisés vers 1310⁴ ont été martelés . La réception et les modalités de cette destruction témoignent du chemin parcouru. L'institution commanda semble-t-il elle-même la destruction de l'image, avec un subtil souci d'édification⁵. Le tailleur de pierre a soigneusement respecté les contours de la scène qu'il bouchardait et, ce faisant, laissait la possibilité d'une identification. Un œil habitué distingue la silhouette de deux corps allongés sur un lit (l'oreiller unique n'a pas été détruit) et même la trace du corps « supérieur » embrassant le corps « inférieur » (fig. 1).



Fig.1.



Rapport incestueux d'une des filles de Loth, modillon du portail central de Saint-Jean de Lyon. Vers 1300-1310.

- 4 Compte tenu du programme iconographique, ces deux scènes représentent l'inceste des filles de Loth. Cette façon de détruire en montrant ce qu'on détruit donne un caractère « exemplaire » à l'acte⁶. Face à cette image, la réaction des historiens du 19ème siècle est symptomatique, et témoigne d'une radicalisation de ce nouveau regard pudibond. L'injonction tridentine de dissocier les sphères du profane et du sacré semble avoir été si bien intégrée que la présence d'une telle scène - même visiblement condamnée par l'institution - au portail d'une cathédrale, était proprement impensable. Du coup, en lieu et place des images martelées des couples enlacés, Lucien Bégule croit reconnaître « l'entrée d'une caverne »⁷ et Émile Mâle est si sûr de ne rien voir, qu'il va jusqu'à faire de cet exemple une preuve de la chasteté du Moyen Âge : « les énormes obscénités qu'on s'est plu à signaler dans nos cathédrales n'existèrent jamais que dans l'imagination de quelques archéologues prévenus. L'art du 13ème siècle est très chaste, étonnamment pur. À la cathédrale de Lyon, l'artiste qui était chargé de raconter les origines du monde, arrivé à l'aventure de Loth et de ses filles, laissa un médaillon vide »⁸. Cette façon d'oblitérer l'évidence s'inscrit dans la même logique que la destruction : les deux érudits ne peuvent pas voir une image d'adultère sous les anges de la parousie. À leur manière, avec leurs outils d'historien, ils ont soustrait ces images au regard du lecteur⁹. Un exemple qui conforte l'analyse de Michael Camille.
- 5 La même institution commande et détruit ces images ; un changement dans le temps du régime de pudeur a rendu problématique l'image d'un acte sexuel sur les murs de la maison de Dieu. Mais si on a longtemps refusé de voir le caractère sexuel de certaines représentations et de certaines destructions, il existe un risque inverse, qui consiste à voir dans la pudeur le seul motif de destruction. Si on considère l'ensemble des atteintes à l'image, le mobile « sexuel » paraît certes important, mais on constate vite

qu'il existait bien d'autres raisons de détruire des images, d'autres causes d'intervention dont le résultat était la destruction des images. À la différence de la pudibonderie, certaines de ces motivations n'ont aucun équivalent dans notre rapport contemporain à l'image, ce qui nous les rend moins directement accessibles, moins faciles à appréhender.

Identité, dévotion, médication

- 6 On a gratté, frotté, rayé, découpé des images pour bien d'autres raisons que celles d'être choqué ou gêné. Les altérations des images dans les manuscrits peuvent être réparties dans deux grands ensembles : l'iconoclasme et l'idolâtrie. Mais elles ne s'y réduisent pas car le phénomène n'est pas uniquement religieux. Il est à noter que la pratique de la lecture individuelle et privée, qui se développe chez les universitaires au 13^{ème} siècle et chez les laïcs à partir du milieu du siècle suivant pour l'Europe du Nord¹⁰, rend plus aisé ces gestes de destruction et augmente sensiblement le rapport subjectif à l'image. Passons en revue quelques mobiles.
- 7 Les armoiries d'un blason marginal d'un Décret de Gratien¹¹ ont été effacées (fig. 2).

Fig.2



Blason. GRATIEN, Décret. Bologne, vers 1300.
Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 5128, f. 316v.

- 8 Il s'agit sans doute d'un changement de propriétaire. De la même façon, dans le Livre d'images de Madame Marie (vers 1290), les représentations de la commanditaire ont été repeintes, au point qu'aujourd'hui seule son ombre se laisse deviner derrière une couche de peinture identique au « fond » de l'image¹². Un exemple qui nous met sur une piste : l'empêchement de l'identification, voire l'atteinte à l'identité. Ce type d'effacement viserait alors la personne elle-même, qu'un blason ou un titulus permettait d'identifier. Avec le développement du portrait, et plus encore avec celui de

la photographie, ce mobile fonctionne à plein. Ainsi le visage gratté d'un officier debout derrière le corps mort exposé d'Ernesto « Che » Guevara (fig. 3).

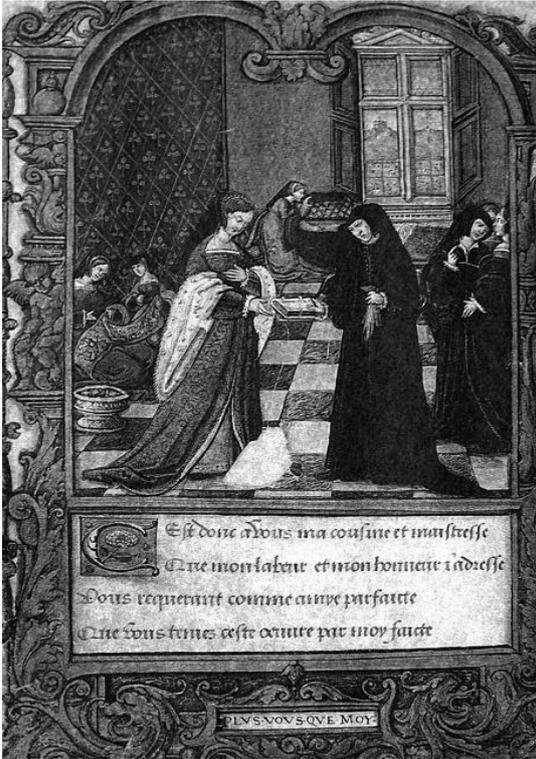
Fig.3.



Dépouille d'Ernesto « Che » Guevara ». Photographie de René Cadima, octobre 1967.

- 9 Le cordonnier René Cadima, à qui le cliché est attribué, dit l'avoir pris à la demande de l'officier qui ne l'aurait jamais réclamé. Cadima préféra gratter le visage de l'officier sur la pellicule pour qu'il ne puisse pas être reconnu. Gratter le visage suffit, comme gratter tout autre signe d'identification personnelle dans un manuscrit¹³.
- 10 Le découpage est de loin le geste le plus radical pour l'intégrité du livre¹⁴. Mais c'est la seule façon de préserver l'intégrité de l'image visée. Prélèvement donc, autant que dégradation. Certains découpages pourraient dès lors être considérés comme des vols, dans le but de jouir plus intimement de certaines images. La dernière enluminure d'un somptueux manuscrit de *La coche*, écrit par Marguerite de Navarre, présente une étrange zone découpée aux pieds de l'image de la narratrice (fig. 4)¹⁵.

Fig.4.

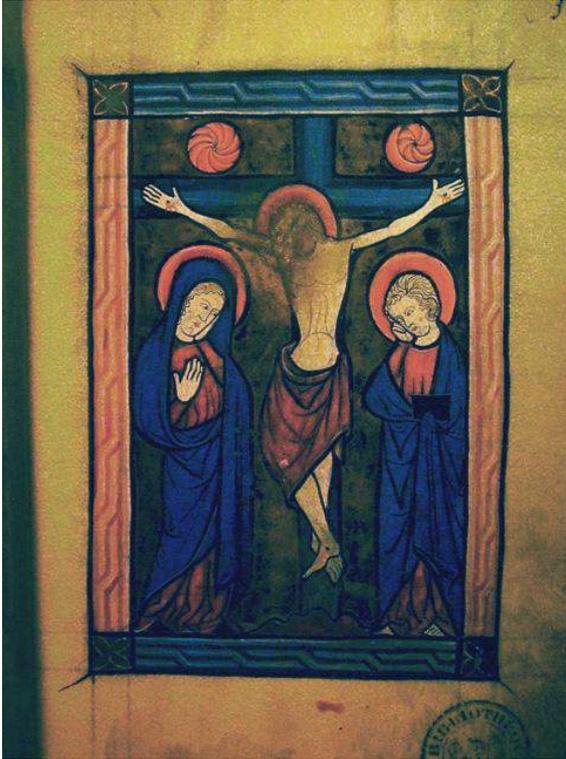


Petit chien découpé, MARGUERITE DE NAVARRE, La coche. Vers 1540, François de Rohan.
Chantilly, Musée Condé, ms. 522, f. 46v.

- 11 Le manuscrit, réalisé vers 1540 a vite été reproduit, et c'est dans une copie réalisée par un assistant de François de Rohan, enlumineur du premier manuscrit, qu'on découvre le sujet du découpage : le chien de la poétesse¹⁶. On a peine à imaginer que la présence du petit animal, très courant dans le milieu aristocratique, ait pu choquer. Toutes les hypothèses sont alors possibles : faut-il, comme souvent, parier sur la singularité d'un des lecteurs du manuscrit ? La petite cinquantaine de feuillets souffre d'interventions en tout genre, la plupart incongrues au regard de l'aspect général des destructions constatées ailleurs : ainsi une écriture illisible, compulsive, en marge du texte (feuillets 1 et 5 verso)¹⁷ et des visages de personnages anodins grattés, des ornements rageusement effacés (f. 37). À ce niveau d'étrangeté, voler le chien d'une poétesse, pourquoi pas. Déraison de détruire une image ?
- 12 Dans un livre d'Heures néerlandais de la fin du 15^{ème} siècle, la silhouette d'un Christ en pleine page - une gravure initialement insérée sur fond d'or - a été décollée du parchemin¹⁸. Cela peut être un geste médiéval, quelqu'un s'appropriant l'image pour la porter sur lui par exemple, ou plus récemment, l'acte d'un passionné d'images pieuses. Mais comme les découpes sont généralement réalisées sur des images négatives ou susceptibles de gêner les plus sensibles (corps nus, têtes de bourreaux...), l'hypothèse de vols médiévaux ne semble crédible que dans de très rares cas. Elle suppose, comme nous le faisons pour le voleur du chien de Marguerite de Navarre, une dévotion coupable, absolument minoritaire, allant à l'encontre des pratiques courantes à l'égard de l'image. Vraisemblablement (nous reviendrons sur ce mobile), les découpages sont le plus souvent des gestes vindicatifs, de participation individuelle au combat du bien contre le mal.

- 13 Certaines destructions bien humaines ne résultent pas d'un effacement volontaire. Des gestes répétés d'une dévotion toute classique ont causé la dégradation de nombre d'images. Par exemple, le visage d'un Christ en croix est effacé dans un psautier de 1260 exécuté pour un couvent dominicain (fig. 5)¹⁹

Fig.5.



Christ en croix, visage baisé. Psautier. France ou Flandre, vers 1260.
Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1er, ms. 10525, f. 3.

- 14 Comme dans la plupart des cas, on a très probablement porté l'image du Sauveur, de la Vierge ou des saints à ses lèvres, à son coeur, et on les a touchées avec le doigt. Dans une Bible parisienne de 1230-1250, la Vierge à l'enfant est partiellement effacée, et spécialement la tête et le corps de Jésus²⁰. Afin d'éviter ce type de dégradation, certains missels possédaient une seconde croix, dessinée dans la marge inférieure de la page où était représentée la Crucifixion, spécialement destinée à recevoir les baisers du prêtre²¹.
- 15 D'autres usages pieux ou superstitieux des images peuvent expliquer leur dégradation. Les images ont pu être grattées afin d'en récupérer la matière vertueuse en vue de préparations, de vinage, ou pour servir dans des amulettes. Selon Mario Sensi²², certains pèlerins auraient eu l'habitude de prélever des fragments de la Sainte Maison de la Vierge, sensément transportée depuis Nazareth à Lorette le 10 décembre 1294. La poussière grattée était collectée dans des petits sachets ornés d'une xylographie représentant l'image de la Sainte Maison. Elle préservait son possesseur de la peste et peut-être était-elle parfois ingurgitée. Les vertus apotropaïques qui étaient attribuées à la maison de la Vierge (par métonymie au corps de la Vierge) reposaient sur l'idée qu'une substance provenant d'un espace immune opérait à son tour l'immunisation et l'exorcisme à qui la possédait ou l'ingérait. À la fin du Moyen Âge, des vignettes aux vertus supposées curatives existaient même sous forme imprimée ; figurant des images

miraculeuses ou des figures de saints, elles étaient ingérées comme médicament²³. De telles pratiques - ainsi que celles des contacts (baiser et toucher) et des ingrédients pour remèdes, pratiques au demeurant fort courantes dans le cadre des reliques des saints défendues jour et nuit par les couâtres contre les prélèvements et les dégradations dévotionnelles²⁴ - n'ont pas pour finalité la destruction des images peintes dont elles entraînent néanmoins la dégradation.

Supprimer le mal

- 16 Les altérations volontaires sont des actes de destruction définitive de l'image. Le découpage et le grattage des visages d'hommes méchants sont fréquents. Là les têtes grimaçantes et noires des bourreaux de saint André mis en croix²⁵. Ici les découpes quadrangulaires des têtes des tueurs des fils d'Éli, Hophni et Pinhas (1 S 4, 11), bien que ces derniers soient prévaricateurs et débauchés (fig. 6)²⁶.

Fig.6.



Meurtre de Hophni et Pinhas (1 S 4, 11), Bible. Paris, 1230-1250
Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 38, f. 183v.

- 17 Ces dégradations locales se distinguent assez nettement de l'iconoclasme, en tant que rejet global de la représentation, et peuvent être comprises comme des gestes de haine, gestes vengeurs à l'encontre de ce qu'ils représentent. C'est le motif que Vasari invoque pour rendre compte de la dégradation d'une fresque d'Andrea del Castagno, située dans un cloître, représentant un Christ à la colonne. Sa description de la fresque est un des rares témoignages que nous possédions qui rendent compte d'un grattage :
- 18 « Dans cette composition, on peut voir les attitudes pleines de vigueur des bourreaux qui flagellent le Christ et leurs visages exprimant la haine et la rage face à la patience et à l'humilité du Christ. En peignant son corps meurtri serré par des cordes contre la colonne, Andrea semble vouloir opposer la flétriçsure de la chair et la noblesse

rayonnante de la divinité cachée dans le corps blessé. [...] Si, par négligence, cette composition n'avait été [grattée] (*graffiata*) et exposée aux gribouillis des enfants et d'autres âmes simples qui ont [gratté] (*sgraffiate*) les têtes, les bras et presque tous les visages des Juifs, comme pour venger l'injure faite à Notre-Seigneur, elle serait le chef d'oeuvre d'Andréa. »²⁷

- 19 Se venger est une chose. Mais dans quelle mesure les images du mal exercent-elles un pouvoir maléfique au point que certaines sensibilités ont éprouvé le besoin de les détruire ? L'image médiévale a tendance à rendre présent ce qu'elle montre, à se confondre avec le médium qui la supporte²⁸. Or, ce qui vaut pour les figurations et les images corporelles du Christ, de la Vierge et des saints, vaut aussi, et peut-être plus encore, pour les images du Mal. Ces dernières également sont propres à émouvoir et à troubler. Elles aussi re-présentent les forces ici négatives des créatures représentées, à l'instar de la logique dévotionnelle qui rendait présents les saints dans leurs images²⁹. L'iconographie du Christ par exemple est relativement stable et les autorités ont toujours veillé à bien distinguer entre sa personne et ses représentations, entre les images et ce qu'elles désignent, comme y insistent aussi des inscriptions publiques³⁰. Or, en raison même de la nature du diabolique (ubiquité, multiplicité, transformation permanente), les corps des puissances inférieures perdent sans doute encore plus facilement leur statut de représentation à quelques centimètres du lecteur. Gratter un diable ou une autre personnification du mal³¹, c'est alors anéantir sa présence, pour soi et pour toujours. À l'instar des images sacrées, les images du mal transportent sans doute dans leur espace propre celui qui les contemple, mais elles descendent aussi dangereusement jusqu'à lui. En outre, la conception médiévale de la vue conçoit une relation physique (un flux) entre les regards. Si dans un cadre dévotionnel il s'agit d'un facteur de rencontre avec le sacré, l'« énergie » qui transite entre les regards, par les yeux, peut être nocive quand il s'agit de créatures du mal (hybrides ou démons)³².
- 20 Mais de quoi procède cette présence du Mal dans des images produites par la norme ? La symbolique des figures du mal consiste à rendre sensible leur contre-naturalité sur le plan iconographique. Les corps sont noirs ou tachetés ou rayés, les crinières sont rousses, les pelages fauves, etc. En décrivant les référents culturels de ce code iconographique, Michel Pastoureau³³ mettait du même coup en évidence leur rôle déterminant dans le fonctionnement affectif de la symbolique du mal. Lorsque l'imagier tachète ou raye le corps d'un diable, il ne se contente pas de représenter un diable, il en exprime la nature condamnable et maléfique (fig. 7)³⁴.

Fig.7.



Retour des diables en Enfer. Mystère du Jugement dernier. France, XIVe siècle (2e quart ?). Besançon Bibliothèque municipale, ms. 579, f. 7.

- 21 L'incarnation du mal a ses attributs : queue, cornes, ongles etc., « peinture métaphorique des démons », écrit Molanus, montrant par cette formule combien ces signes renvoyaient à un code entendu³⁵. Le code symbolique, en même temps qu'il permet l'identification des figures, développe un discours sur ce qu'il caractérise³⁶. La valeur négative du roux, par exemple, spectacularise la nature de la créature rousse. Le reste est à l'avenant. Ainsi, pour le spectateur, un diable roux tacheté s'inscrit d'emblée dans une dialectique de l'ordre et du désordre et manifeste réellement le dérèglement et le mal. La figuration du mal est l'expression d'une pensée de l'ordre, mais ses caractéristiques iconographiques l'animent au sein même de l'image.
- 22 Le mal est ainsi donné à voir sur un mode extrêmement contrôlé et ce code iconographique fait l'objet d'un savoir partagé qui semble le doter d'une puissance in situ . Dans ces conditions, plutôt que de voir dans le grattage des diables et des démons un rapport un peu « primitif » et irrespectueux face à l'image, il faudrait peut-être considérer cet iconoclasme privé comme le signe de la redoutable efficacité des normes iconographiques. Faisons l'hypothèse suivante. L'ordre « figuratif » identifie et condamne le mal. Mais ces normes renforcent aussi les attitudes négatives à l'égard de ce dernier, au point de susciter des réactions violentes comme par excès de participation. Le code même qui permettait de condamner et d'identifier clairement la figure a pu donner un surcroît de négativité : le code comme facteur de renforcement de la présence réelle dans les images.
- 23 Autre élément iconographique faisant des figures du mal des images fortement chargées : le visage. Claude Gauvard observe que « les gestes les plus injurieux sont ceux qui touchent au visage, quels que soient l'âge et le sexe de la personne concernée »³⁷. Au vingtième siècle, Emmanuel Levinas développe une phénoménologie du visage : « Quand on observe la couleur des yeux, on n'est pas en relation sociale avec

autrui », « le visage [dans l'acte de tuer] est sens à lui seul », « l'accès au visage est d'emblée éthique »³⁸. Les constats empiriques relatifs aux jugements interindividuels ont mis en évidence que le visage serait plus déterminant que le reste du corps dans l'appréciation globale d'un individu³⁹. Et de fait, les imagiers multiplient volontiers le nombre des visages sur le corps des diables et des démons, au ventre, au postérieur, en double menton, aux épaules ou aux genoux. Le visage est aussi le lieu par excellence de l'expressivité du corps, lieu principal de la lecture de l'intériorité des êtres par la science physiognomonique et par le sens commun. Les destructions modernes (et antiques) se concentrent aussi sur le visage, les yeux, la bouche, le nez⁴⁰. Actes passionnés⁴¹, les destructions sont aussi des actes de participation. Gestes de négation et d'empathie, ce sont aussi des actes de neutralisation et de protection. Intolérables, les images peuvent aussi être dangereuses. La croyance dans le mauvais oeil y contribue. Mais il y a plus. Si le visage est pour les médiévaux le « siège par excellence de l'expression morale »⁴², il est aussi le siège de la vie des êtres, pars pro toto. La tête étant le lieu de l'âme humaine⁴³, cette psychologie du visage devait être d'autant plus prégnante qu'on considérait que la tête, force intellectuelle, était placée sur le haut du corps parce qu'elle le gouvernait tout entier, comme Dieu la Création⁴⁴.

Fig.8.



Massacre des Innocents, Livre d'Images de Madame. Marie Hainaut (Mons ?), vers 1285-1290. Paris Bibliothèque nationale de France, ms. nouv. acq. fr. 16251, f. 24v.

- 24 De tels grattages semblent parfois échapper à la logique et pour les interpréter, il arrive qu'on soit contraint d'invoquer l'ignorance vraisemblable des auteurs. Le cas de Moïse est exemplaire. Au verso du feuillet 116 de la Bible parisienne de 1230-1250 (ms. 38), la tête cornue de Moïse faisant mettre les Tables de la Loi dans l'Arche d'Alliance, a été effacée. Les cornes étaient un attribut du mal, mais aussi, et c'est remarquablement le

cas pour Moïse, une marque de pouvoir et d'honorabilité. Toutefois, dans sa gloire, Moïse n'en reste pas moins juif. L'hypothèse d'une réaction antijuive n'est donc pas à écarter, compte tenu de la dégradation de la situation des juifs en France et en Angleterre au cours du 13ème siècle (dès avant la réalisation du manuscrit) et au siècle suivant⁴⁵. L'autre hypothèse est celle de l'ignorance. Ruth Mellinkoff consacre plusieurs pages de son *Moïse cornu*⁴⁶ au problème de l'inculture et de la signification de Moïse pour le spectateur lambda, et elle conclut qu'il est difficile de croire que les cornes mosaïques étaient toujours comprises comme un symbole d'honneur : « les hommes d'Église instruits n'avaient pas de difficulté à distinguer les cornes du Mal, les cornes de l'Honneur [etc.] », mais « il est possible que la grande majorité des hommes n'était pas aussi sûre de sa compréhension de ces différences ».

Fig.9.



Massacre des Innocents, Heures à l'usage de Théroüanne. Artois, vers 1280-1290
Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 111, f. 20.

- 25 Un autre type de destruction est, au premier abord, aussi étrange à nos yeux que le grattage de Moïse. Il s'agit d'images de martyres, de violences, où ce ne sont pas les bourreaux qui sont grattés mais les victimes. C'est peut-être le cas de l'image de saint Jean ébouillanté dans le Livre d'images de Madame Marie⁴⁷. C'est plus probablement le cas (fig. 8), dans le même manuscrit, du Massacre des Innocents (feuille 24 verso), où ce n'est pas le bourreau mais la petite victime qui est grattée.
- 26 Ce même grattage se retrouve dans un livre d'Heures conservé à Marseille (f. 20) : outre le bourreau et la victime, c'est le visage de la mère qui est effacé (fig. 9)⁴⁸.

Fig.10, 10 bis, 10 ter



Saint François, Heures à l'usage du thérouanne. Artois, vers 1280-1290
Marseille, Bibliothèque municipale, m.s.

- 27 Ce n'est pas seulement le diable et ses serviteurs qui sont éliminés. C'est le mal en général, les actes maléfiques. Gratter le visage d'un des bourreaux du Christ peut être une forme de vengeance comme le pense Vasari. Mais pas seulement. C'est très fréquemment les épées, les mains, les objets par lesquels le mal s'exerce qui sont effacés⁴⁹. Avec ce type d'intervention sur l'image, le lecteur sauve pour toujours la martyre de l'épée du soldat romain. Le lecteur du manuscrit de Marseille n'a pas seulement sauvé l'enfant du massacre ; en effaçant la mère, il la garde d'une tristesse éternelle, auparavant réactualisée à chaque lecture. On le voit, il est difficile et il n'est peut-être pas nécessaire de distinguer dévotion et réaction indignée. Dans les deux cas, la présence de l'image oblige le lecteur censeur à intervenir pour son bien ou pour le bien du plus grand nombre. Les deux types de réactions peuvent d'ailleurs se trouver dans une même image. C'est le cas dans la représentation de saint François dans la marge au verso du feuillet 141 du manuscrit de Marseille : le saint est soutenu par un être cariatide, une plante de la bordure passe sous le vêtement de ce dernier et lui rentre dans les fesses. Les interventions sur cette image en disent long sur la précision des regards qui se sont posés sur ce genre d'oeuvres. Alors que la figure dans son ensemble n'est grande que de quelques centimètres, on distingue, en regardant de plus près, que le postérieur du porteur a été lacéré et, plus précisément encore, que de minuscules trous enfoncent la page aux emplacements des stigmates du saint d'Assise (fig. 10, 10bis, 10ter). Une réaction contre l'obscène et une participation à la sainteté, voire une confirmation de cette dernière, coexistent dans quelques centimètres carrés, et sont peut-être le fait du même individu.

Les mauvais montages

- 28 Revenons au problème de la datation soulevé par Michael Camille. Ce dernier, on s'en rappelle, pose implicitement une adéquation entre la production et la réception des images : on ne produirait que des images convenables ; si elles ont été effacées, c'est en raison d'une diachronie culturelle. La question serait donc essentiellement chronologique. Si en effet une partie des grattages est vraisemblablement due à un hiatus entre des images légitimement produites et leur réception problématique ultérieure (du reste, il est évident que le nombre des lecteurs et le temps augmentent les chances pour qu'une image puisse choquer), il n'en reste pas moins que la synchronie réalisation-destruction ne peut être totalement écartée, que ce soit pour les 13ème/14ème siècles ou pour le 15ème et le 16ème siècles. Des figures autorisées ont été peintes qui ont dérangé leurs contemporains. Cecco di Pietro restaure en 1379 l'Enfer de Buffalmacco au Caposanto de Pise, à peine quarante ans après sa réalisation : la fresque, comportant un Satan monumental, aurait été abîmée par des jeunes⁵⁰. Et le témoignage de Vasari cité plus haut permet de dater le grattage de la fresque d'Andrea del Castagno du deuxième quart du 16ème siècle environ⁵¹, soit moins d'un siècle après sa réalisation. Vasari impute ces actes aux « enfants » et aux « âmes simples », dévalorisant d'emblée le rapport aux images qu'ils pouvaient avoir⁵². Ces deux cas montrent combien la dimension « sociologique » des destructions peut être importante. Négliger cet aspect revient à ignorer la diversité des sensibilités individuelles et fait l'impasse sur la complexité socioculturelle du rapport aux images. Boccace et une dévote napolitaine n'ont évidemment pas le même rapport à une image bachique.
- 29 Si une image dérange, c'est souvent parce qu'elle est mal rangée. Si l'on suit Mary Douglas, la sensation de gêne (elle utilise les termes de souillure et de pollution) qu'on ressent devant une image ou dans une situation précise est notamment due au fait qu'un ou plusieurs éléments ne sont pas à leur place, qu'il existe un rapport entre deux éléments idéalement séparés. Elle donne l'exemple suivant : « ces souliers ne sont pas sales en eux-mêmes, mais il est sale de les poser sur la table de la salle à manger »⁵³. Ainsi, des images qui ne sont pas forcément dérangeantes vont déranger en raison de leur proximité - nous dirons ici montage puisqu'il s'agit d'images - avec d'autres images. Cette proximité ou ces rapports ont pu paraître si inadéquats que des destructions s'en sont suivies. Considérons quelques exemples de « mauvais montage ».
- 30 Dans le Pontifical de Guillaume Durand⁵⁴, le corps et la tête d'un singe tenant un bâton de berger et halant une embarcation où se tiennent sagement six oisillons, ont été frottés (fig. 11, 11 bis).

Fig.11



Pontifical de Guillaume Durand. Avignon, vers 1359-1390 – 11 bis : détail

- 31 Cette image marginale se trouve parmi des dizaines d'autres dans ce manuscrit, mais un rapport image/image a été, semble-t-il ici, problématique. La scène marginale singeait -elle trop bien le rôle de l'évêque qui procède à l'ordination d'un sous-diacre dans la lettrine située dans la page⁵⁵ ? Cette satire a pu choquer dès sa réalisation ou plusieurs siècles plus tard. Mais dans les deux cas le problème est le même. L'écart qui séparait le singe du prêtre n'a pas été perçu comme suffisant, et la proximité des deux figures a gêné. Ce qui laisse supposer que ce grattage est tardif tient à la construction de la page médiévale. La répartition des thèmes entre centre et marge au 13ème et 14ème siècles est très fortement hiérarchisée : d'un côté, l'image centrale tient généralement de l' *historia* et montre sinon le modèle à suivre, du moins ce qu'il faut apprendre ; de l'autre, les marginalia définissent un espace où les errances du siècle sont stigmatisées. La distinction entre les espaces est si forte qu'il n'existe aucun risque de contamination entre les deux registres. Or, si tout se retrouve sur le même plan au sein de cette page, si (pour reprendre notre exemple) les deux figures, le singe et l'évêque, se gênent mutuellement, c'est probablement que les procédés formels de hiérarchisation entre centre et marges n'étaient plus compris par le lecteur d'un autre temps. De fait, pour l'auteur du grattage, la différence entre les deux espaces n'est sans doute pas tellement signifiante, et il a probablement vu, dans une seule et même page, un évêque moqué par un singe.
- 32 Il est arrivé qu'un imagier brouille lui-même la division canonique entre les différents espaces de la page médiévale, utilisant dans le « centre » une figure typique de la « marge ». Ainsi, dans le livre d'Heures déjà évoqué (Marseille BM, ms. 111), le feuillet 18 comprend une initiale historiée d'une annonce aux bergers (fig. 12).

Fig.12.



Annnonce aux bergers. Heures à l'usage de Thérrouanne. Artois, vers 1280-1290
Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 111, f. 18.

- 33 À côté du berger principal, surpris par l'ange qui lui indique le chemin de Bethlehem, un pasteur secondaire joue de la chevrette. La forme et l'usage ordinaire de cet instrument sont connotés très négativement : outre le fait qu'il se rapproche visuellement d'une bourse et d'un pénis, l'instrument est orné d'une tête de bête qui rappelle l'origine animale de certaines de ses parties. De plus, son usage, profane et populaire, lié à la danse, est l'objet de critiques innombrables de la part des prédicateurs⁵⁶. Cette figure est caractéristique du monde des marges : dans le même manuscrit, on la trouve sortant d'une bordure au verso du feuillet 81. Pour un regard coutumier de ces codes iconographiques, il y a sans doute quelque chose de choquant dans la présence de cette figure négative au sein de l'espace réservé à l'histoire sacrée. En tout cas, la sanction fut radicale. Le visage du joueur de cornemuse est enfoncé avec une telle violence que le manuscrit est troué sur trois pages. À la différence du cas précédent, on peut penser qu'il s'agit d'une dégradation plus ou moins contemporaine de sa réalisation. Être choqué par une telle image suppose de connaître le fonctionnement et les habitudes de l'image des 13ème et 14ème siècles, des habitudes que cette image transgresse⁵⁷.
- 34 Toujours dans le même manuscrit, une jeune femme nue et le diable qui la porte dans la marge supérieure ont été grattés (fig. 13)⁵⁸.

Fig.13.



Diable et femme. Heures à l'usage de Théroouanne. Artois, vers 1280-1290
Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 111, f. 78v

- 35 C'est très probablement la présence du diable qui a gêné le censeur, puisque le malin a également été gratté lors de sa seconde apparition, quelques feuillets plus loin⁵⁹. Cette première destruction (la femme sur le diable) nous indique une autre piste. Malgré l'apparente violence de cet effacement (qui semble fait à partir de liquide, eau ou bave ?), le visage de la pécheresse a été soigneusement épargné. Et ce visage n'est pas innocent, le regard est tourné vers le texte, ou plutôt vers le début du texte de ce feuillet. Il est possible qu'ici, comme ce fut déjà le cas pour les quadrilobes scrupuleusement martelés de Lyon, le censeur ait tenu à sanctionner tout en laissant une trace des motifs de son jugement. Nous pouvons alors penser que c'est le rapport image/texte, en l'occurrence le psaume 119 [118], 88-96, qui a pu avoir un effet transgressif, le texte étant subverti par l'image. Les deux premières phrases du psaume donnent certes un caractère édifiant à l'image marginale mais celle-ci permet aussi une interprétation sexuelle du texte : « Fais-moi vivre selon ta bonté : et je garderai les témoignages de ta bouche. [...] Si ta loi ne faisait ma méditation [mes délices], j'aurais déjà péri dans mon humiliation. Je n'oublierai jamais tes ordonnances, car c'est par elles que tu me vivifies. Je suis à toi, sauve-moi, parce que je recherche tes volontés »⁶⁰. Les images du crime pouvaient avoir un certain impact puisque, selon Robert Jacob, on aurait éprouvé le besoin de les reléguer dans les marges pour mieux les maîtriser, et cela n'aurait pas suffi⁶¹. Montrer dans les marges la transgression en tant que telle et la dénoncer - comme ici à la faveur d'un arbalétrier en bas de page visant la femme et le diable (un motif qui annonce souvent le châtement de Dieu) - ne la neutralise de fait pas toujours.

- 36 Ce dernier exemple nous invite à souligner l'aspect individuel du rapport aux images. Le lecteur qui a été choqué par cette femme nue sur un diable a regardé sans réagir différentes images qui auraient pu être inadéquates. Il peut s'agir du Moïse aux belles cornes rouge sang (feuillet 148), ou de ce chien forçant un lapin (symbole fréquent du sexe féminin dans les marginalia) sous l'image de la présentation au temple (f. 22). De même, le lecteur censeur du Livre d'images de Madame Marie , qui a gratté une victime de la scène du Massacre des Innocents, n'a manifestement pas été gêné, dans la même image, par les fesses d'un enfant décapité (f. 24v, fig. 8), que sa mère pleure plus loin, la tête de ce dernier entre les mains.
- 37 Aucune image n'est à l'abri d'un esprit chagrin, d'une imagination perverse ou scandaleuse, susceptible de trouver un motif d'indignation puis de destruction dans le rapprochement de deux images ou d'une image et d'un texte. S'il reste à décrire sociologiquement la gamme des positionnements à une époque, nous pouvons au moins estimer qu'elle est, à un moment ou un autre, toujours fortement différenciée. De plus, il existe un danger à projeter dans les destructions d'images tout l'esprit d'une époque, car ces gestes restent rares par rapport au total d'images parvenues jusqu'à nous, total dont rien ne nous dit qu'il est représentatif⁶². La plupart du temps, il s'agit d'effacements en série, dans un même manuscrit : comme dans un manuscrit italien de l'Enfer de Dante, où toutes les zones génitales des damnés et des diables ont été systématiquement grattées ou découpées largement, ainsi que la surface de certains corps probablement féminins (fig. 14)⁶³.

Fig.14.



Damnés (usuriers), près de Dante et Virgile transportés par Géryon. DANTE, *Inferno*, chant 17 (v. 1-18). Florence, XVe siècle. Paris

Bibliothèque nationale de France, ms. Italien 2017, f. 199.

- 38 Ce qui donne à penser que les destructions, dispersées dans les manuscrits les plus divers, sont l'oeuvre d'assez peu d'individus. Cette rareté relative et ces séries fréquentes indiquent surtout que ces gestes sont individuels d'un point de vue de la sensibilité aux images. Ce caractère relativement singulier du regard sur les images indique en creux la difficulté qu'il y a d'appréhender un régime commun de comportement, même dans les rares cas où nous disposons de traces directes⁶⁴.

NOTES

1. Michael Camille , « Obscenity under Erasure. Censorship in Medieval Illuminated Manuscripts », dans Jan M. Ziolkowski (éd.), *Obscenity. Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages* , Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998, p. 139-154, dossier iconographique de 13 images. Voir aussi Danièle Alexandre-Bidon , « Cachez ce sein. La censure dans les images médiévales, ou les saints rappelés à la décence », *Gryphe. Revue de la Bibliothèque de Lyon* , 5, 2 e semestre 2002, p. 35-41.
2. Nous développons différents aspects de cette question dans *Images et transgression* , Paris, à paraître.
3. Paul Saenger , « Silent Reading. Its Impact on Late Medieval Script and Society », *Viator. Medieval and Renaissance Studies* , 13, 1982, p. 412.
4. Lucien Bégule , *La cathédrale de Lyon* , Paris, Henri Laurens, 1913, p. 58-69. Les deux martelages sont identiques. Ils se trouvent l'un et l'autre sur les piédroits nord du portail central. Notons que cette décoration est particulièrement visible à hauteur de regard. Aujourd'hui encore, un quadrilobe du même ensemble (représentant quatre lapins) est réputé exaucer le voeu du passant qui le touche.
5. Le caractère soigné et précis du martelage laisse en effet supposer qu'il a été ordonné par l'Église. C'est aussi l'information que rapporte Lucien Bégule : « on a prétendu que cette scène avait été martelée sur l'ordre du chapitre » (*La cathédrale de Lyon...* , p. 62). Le caractère méthodique de cette destruction la distingue radicalement du buchage systématique des têtes, probablement effectué par les hommes du baron des Adrets lors du « second iconoclasme » en 1562. À ce propos, voir Léopold Niepce , *Les monuments d'art de la primatiale de Lyon détruits ou aliénés pendant l'occupation protestante en 1562* , Lyon, René George, 1998 (reprint de l'édition de 1881).
6. C'est la définition de l'iconoclasme retenue par Guy P. Marchal, « Jalons pour une histoire de l'iconoclasme au Moyen Âge », *Annales HSS* , septembre-octobre 1995, 5, p. 1135-1156 : « L'élimination des images s'effectue par une destruction démonstrative... » (p. 1136), définition de Sergiusz Michalski . Voir aussi Hans Belting , *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* , München, C. H. Beck, 1990, trad. fr. *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998, p. 623.
7. « Il ne faut donc voir ici qu'une intention bien arrêtée du sculpteur de laisser ces compositions incomplètes, faute de pouvoir en présenter les scènes d'une manière qui n'offensât pas la pudeur. Cependant, afin d'enlever toute espèce de doute dans l'interprétation des sujets, l'artiste a tracé en quelques coups de ciseau, du côté gauche, l'entrée de la caverne voisine de Ségor, dans laquelle Loth, suivi de ses deux filles, était venu demeurer » : Lucien Bégule , *Monographie de la cathédrale de Lyon* , Lyon, Mougin-Rusand, 1880, p. 170.

8. Émile Mâle , *L'art religieux au XIII e siècle en France* , Paris, Armand Colin, 1958 [1898], p. 126.
9. Cf. aussi David Freedberg , *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* , Chicago, The University of Chicago Press, 1989, trad. fr. *Le pouvoir des images*, Paris, G. Monfort, 1998, p. 379. Nous suivons l'avis critique de Bertrand Prévost concernant cet ouvrage : « Pouvoir ou efficacité symbolique des images », *L'Homme* , 165 - Image et anthropologie , 2003.
10. Cf. Paul Saenger , « Manières de lire médiévales », dans Henri-Jean Martin , Rogier Chartier , avec la collaboration de Jean-Pierre Vivet , *Histoire de l'édition française*, t. 1, *Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII e siècle* , Paris, Promodis, 1982, p. 135-141. Du même, « Silent Reading... », p. 401-407, 410-414.
11. Lyon, Bibliothèque municipale, ms. 5128, f. 316v, Bologne, vers 1300.
12. Livre d'images de Madame Marie , Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. nouv. acq. fr. 16251 au f. 56 par exemple, Hainaut (Mons ?) vers 1268-1298. Relevé complet dans Alison Stones , *Le Livre d'Images de Madame Marie. Reproduction intégrale du manuscrit nouvelles acquisitions françaises 16251 de la Bibliothèque nationale de France* , Paris, Cerf, 1997, p. 107, note 2.
13. À moins d'un examen codicologique approfondi, de canevas conservés, de renseignements sur le commanditaire ou le destinataire, d'un éventuel suivi des possesseurs, ou d'une comparaison d'exemples suffisamment documentés, les mobiles précis auxquels les auteurs obéissent restent souvent inconnus.
14. En tout cas, le découpage témoigne d'une motivation sûre ou furieuse. Découper une image, par exemple au recto d'un feuillet, détruit l'image ou le texte éventuel au verso, comme dans le *Bréviaire de Belleville* , Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 10483, f. 6/6v (mois de novembre et de décembre), Paris, par Jean Pucelle, vers 1323-1326.
15. Marguerite de Navarre, *La coche* , Bibliothèque du Musée Condé, ms. 522, f. 46v, enluminé par François de Rohan. Nous remercions Emmanuelle Toulet, conservatrice de la bibliothèque du Musée Condé à Chantilly, de nous avoir indiqué ce cas exceptionnel de découpage.
16. Oxford, Bodleian Library, MS. Douce 91. Un chien est également représenté auprès de Marguerite de Navarre dans un portrait (et son dessin préparatoire) qu'en fit François Clouet. Les deux sont conservés au Musée Condé à Chantilly, le dessin sous la cote : inv. MN. 44).
17. Seuls les mots « nom » et « vous » sont déchiffrables en face du texte suivant : « D'amour d'honneur autant qu'on peult avoir, Nul corps mortel de honte et de grace. Mais de beauste l'une l'autre ne passe, Ny de facon parole et contenance. Leur trinite sans nulle difference, Demonstroit bien par l'union des corps, Qu'Amour leurs cueurs unist par doux accords » (f. 5v). L'auteur des dégradations a-t-il été heurté par cette vision très charnelle de la trinité ?
18. Londres, British Library, Add. 17524, f. 109v, Arnheim, fin XV e siècle. Reproduite dans Jonathan J. G. Alexander , *Medieval Illuminations and Their Methods of Work* , New Haven - Londres, Yale University Press, 1992, p. 49, fig. 70.
19. Pleine page ouvrant le psautier après l'Annonciation et la Nativité. Psautier , Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 10525, f. 3, production d'une abbaye bénédictine de Marchienne (selon Camille Gaspar et Frédéric Lyna , *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I er , 1984, vol. I, 1, p. 126-128, n° 47).
20. Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 38, f. 6. Le manuscrit présente des effacements de têtes d'hybrides dans des lettres ornées (au f. 65v, les deux têtes de l'initiale T, Tadem finoto pentatheuco... , ainsi qu'au f. 182, mais toutes les têtes d'hybrides ne sont pas frottées, par exemple au f. 280), des frottages de têtes et de bustes de personnages (au f. 116v, le visage de Moïse ; au f. 179v, Élimèlek et Noémi en voyage (Rt 1, 1-2) ; au f. 230v, David et la belle Abishag (1 R 1-4), au f. 255v, Ochozias et un des messagers (2 Rois 1, 2-5), également aux f. 281 et 305v), ainsi que des visages découpés. Si ces dégradations sont l'oeuvre d'une seule personne, son portrait psychologique est tout tracé. Mais il convient de rester prudent, car il est parfois malaisé de distinguer entre l'acte intentionnel et la détérioration accidentelle, ou due à l'emploi et au

temps, comme dans le cas de ce manuscrit où certains effacements sont assurément volontaires alors que d'autres sont équivoques.

21. Alison Stone , *Le livre d'Images...* , op. cit., p. 108, note 1.

22. Mario Sensi , « Santuari, culti e riti "ad repellendam pestem" tra medioevo e modernita », dans Sofia Boesch Gajano, Lucetta Scaraffia (dir.), *Luoghi sacri e spazi della santità* , Turin, Rosenberg e Sellier, 1990, p. 135-149, ici p. 141-142.

23. Par exemple, cette « feuille de 40 vignettes à avaler » imprimée en Bavière au XVIII e siècle, conservée aujourd'hui à Bâle, Museum der Kulturel, inv. VI-14527, reproduite dans Cécile Dupreux , Peter Jezler et Jean Wirth (dir.), *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale* , catalogue de l'exposition [Berne], Musée d'histoire de Berne [Strasbourg], Musée de l'oeuvre Notre-Dame, Paris, Somogy, 2001, notice p. 257. Voir aussi pour les inscriptions propitiatoires tirées des Évangiles et autres pratiques pour écarter le mal : Edina Bozòky, « Les moyens de la protection privée », *Cahiers de Recherches Médiévales (XIII e -XV e siècle)* , 8, 2001, p. 175-192.

24. Pierre-André Sigal , *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XI e -XII e siècle)*, Paris, Cerf, 1985, p. 35-39 et 123-126.

25. *Livre d'Images de Madame Marie* , Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. nouv. acq. fr. 16251, f. 67v et passim pour d'autres dégradations (cf. Alison Stones , *Le Livre d'Images de Madame Marie...* , op. cit.). Nous remercions Daniel Russo de nous avoir indiqué cet ouvrage : Charlotte Denoël , *Saint André. Culte et iconographie en France (V e -XV e siècles)* , Paris, École des Chartes, 2005.

26. Bible [partie de], Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 38, f. 183v, Paris, 1230-1250.

27. Giorgio Vasari , *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* , vol. 4., éd. André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1983, p. 39 : « Et insomma è così fatta questa pittura che s'ella non fusse stata graffiata e guasta, per la poca cura che l'è stata avuta, da 'fanciulli et altre persone semplici che hanno sgraffiate le teste tutte e le braccia e quasi il resto della persona de'Giudei, come se così avessino vendicato l'ingiuria del Nostro Signore contro di loro, ella sarebbe certo bellissima tra tutte le cose d'Andrea ». Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568 , vol. 3, Firenze, Sansoni Editore, 1971, p. 356. L'oeuvre a ensuite été détruite.

28. Cf. Hans Belting , *Bild-Anthropologie: Eintwürfe für eine Bildwissenschaft* , München, Wilhelm Fink Verlag, 2001, trad. fr. *Pour une anthropologie de l'image* , Paris, Gallimard, 2004, p. 42-48.

29. « L'objet visible n'était plus seulement le signe du sacré mais le sacré lui-même. (...) La présence réelle du saint était ainsi localisée et individualisée dans chaque image encadrée de dévotion. (...) Un matérialisme très concret, appuyé par la croyance en la présence réelle, localisait donc, et même, enfermait le saint dans l'objet » : Guy P. Marchal , « Jalons pour une histoire de l'iconoclasme au Moyen Âge », op. cit., p. 1140-1142.

30. Cf. Robert Favreau , « Fonctions des inscriptions au Moyen Âge », *Cahiers de civilisation médiévale*, X e -XII e siècles , 1989, 32, p. 227.

31. Par exemple, Pluton au f. 82 du ms. Italien 2017 de la Bibliothèque nationale de France, Paris ; Lucifer au verso du feuillet 379 du même manuscrit ; le diable combattu à l'épée par un convers au feuillet 354 des *Grandes chroniques de France* , Lyon, Bibliothèque municipale, ms 880, XIV e siècle ; Satan et le Christ au verso du f. 64 du psautier, Oxford, All Souls College library, MS. 6, Angleterre, vers 1255-1255 (reproduit dans Ruth Mellinkoff , *Outcasts. Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages* , Berkeley- Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1993, vol. 2, fig . 4.13) ; le démon face à David devant Dieu au verso du f. 50 du *Bromholm Psalter* de la Bodleian Library, Oxford (reproduit dans Michael Camille , « Obscenity under Erasure ») ; ou encore un démon transportant une âme au verso du f. 89 du *Pèlerinage de l'âme* , Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 12465.

32. Cf. Michael Camille, « Obscenity under Erasure... », op. cit., p. 141-144.

33. Michel Pastoureau , *Rayures. Une histoire des rayures et des tissus rayés* , Paris, Seuil, 1995, p. 28-31, initialement *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés* , Paris, Seuil, 1991, et « Bestiaire du Christ, bestiaire du Diable. Attribut animal et mise en scène du divin dans l'image médiévale », dans *Couleurs, image, symboles. Études d'Histoire et d'Anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, 1989, p. 85-110.
34. *Retour des diables en Enfer. Mystère du Jugement dernier* , France, XIV e siècle (2 e quart ?). Besançon, Bibliothèque municipale, ms. 579, f. 7.
35. Johannes Molanus [mort en 1585], *Traité des saintes images* , Introduction, traduction, note et index François Boespflug, Olivier Christin et Benoit Tassel, Paris, Cerf, 1996, trad. vol. 1, p. 183-184 (« *Demonum metaphorica pictura explicatur* », vol. 2, p. 86-87).
36. Voir par exemple Jérôme Baschet , « Satan, prince de l'Enfer : le développement de sa puissance dans l'iconographie italienne (XIII e -XV e siècle), dans Eugenio Corsini et Eugenio Costa (dir.), *L'autunno del diavolo. « Diabolos, Dialogos, Daimon »*, convegno di Torino 17/21 octobre 1988 , Milan, Bompiani, 1990, vol. 1, p. 383-396.
37. « Partout [sur l'ensemble du royaume et jusqu'au comté de Flandre] la tête et le visage sont des zones sensibles à l'honneur », Claude Gauvard, *Crime, État et société en France à la fin du Moyen Âge. « De grace especial »* , Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, t. 2, p. 726.
38. Emmanuel Levinas , *Éthique et Infini* , Paris, Fayard, 1982, poche essais p. 79-81, ou *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* , La Haye, M. Nijhoff, 1961, poche essais p. 201-277.
39. K. T. Mueser , B. W. Grau , S. Sussman et A. J. Rosen , « You're only as pretty as you feel: facial expression as a determinant of facial attractiveness », *Journal of Personality and Social Psychology* , 1984, 46/2, p. 469-478.
40. David Freedberg , *Le pouvoir des images* , op. cit., p. 446.
41. Comme le suggère par exemple la longue griffure en travers du cou du bourreau en train de décapiter saint Jean Baptiste au verso du feuillet 53 du Psautier Luttrell , Londres, British Library, MS. Add. 42130, Angleterre, vers 1325-1335 (reproduite dans Éric Millar , *The Luttrell Psalter* , Londres, Trustees of the British Museum, 1932).
42. Jean-Claude Schmitt , *La raison des gestes dans l'Occident médiéval* , Paris, Gallimard, 1990, p. 185.
43. Lieu de la production de « l'esprit de l'âme », cf. Marie-Christine Pouchelle , *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Âge. Savoir et imaginaire du corps chez Henri de Mondeville, chirurgien de Philippe le Bel* , Paris, Flammarion, 1983, p. 198.
44. Cf. David Williams , *Deformed Discourse. The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature* , Montréal, University of Exeter Press, 1999, p. 126-127.
45. De même pour tous les autres groupes ennemis de la chrétienté. Par exemple, dans une image de comparution devant le Grand Khan, la tête d'un Tartare enturbanné est frottée, *Voyages de Marco Polo et autres*, Londres, BL, MS. Royal 19 DI, f. 76 (reproduit dans Michael Camille , *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art* , Cambridge - New York - Port Chester - Melbourne - Sydney, Cambridge University Press, 1989, p. 155).
46. Sur l'ambiguïté de la signification des cornes mosaïques : Ruth Mellinkoff , *The Horned Moses in the Medieval Art and Thought* , Berkeley - Los Angeles - Londres, University of California Press, 1970, p. 121-137, sur Moïse en général p. 124 et suivantes, ici p. 136-137.
47. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. nouv. acq. fr. 16251, f 63v, Hainaut, 1285-1290 (cf. Alison Stones , *Le Livre d'Images de Madame Marie* , op. cit.). Dans le reste du manuscrit, les figures des bourreaux sont fréquemment grattées.
48. *Livre d'heures à l'usage de Théroouanne* , Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 111, f. 20, Artois, vers 1280-1290.
49. C'est notamment le cas des mains des romains de la flagellation (f. 120) ou de l'épée sarrasine d'un homme décapitant une martyre (f. 132) dans le ms. 111 de Marseille.
50. Cf. Jérôme Baschet , « Satan... », op. cit., p. 388-389, sources note 23 p. 396.

51. Andrea del Castagno di Mugello est né en 1423 et décédé en 1457. Or Vasari ne compte pas cette fresque parmi les oeuvres de jeunesse du peintre. Sa réalisation ne saurait être antérieure à 1443. La première édition des *Vite* (notre texte, cité plus haut) remonte à 1550, ce qui fournit une date post quem. Le grattage a forcément eu lieu entre ces deux dates. La description de Vasari laisse supposer qu'il a vu la fresque avant sa détérioration. Comment aurait-il pu décrire la « rage et la haine » exprimées par des visages grattés ? Vasari étant né en 1511, on peut supposer que la fresque a été grattée dans le deuxième quart du XVI^e siècle.
52. De même que Jean Molanus, dans son *Traité des saintes images*, op. cit. (livre II, chap. 58), estime que « la nature nous dicte en effet de marquer d'infamie les images de ceux que nous détestons par-dessus tout. C'est pourquoi les enfants, comme s'ils étaient instruits par la Nature elle-même, lorsqu'ils voient peints le démon ou un autre personnage qu'ils savent être un ennemi de la religion chrétienne, (...) alors ils leur crachent dessus ou les couvrent d'immondices... » (éd. citée, trad. vol. 1, p. 294 et note 4).
53. Mary Douglas, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1967, trad. fr. De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou, Paris, La Découverte & Syros, 2001, p. 55.
54. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 143, f. 157v, Avignon, vers 1359-1390.
55. Sur le caractère négatif du singe au Moyen Âge, voir Horst W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and Renaissance*, Londres, Warburg Institute, 1952.
56. Cf. Martine Clouzot, « La musique des marges, l'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XII^e au XIV^e siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, X^e-XII^e siècles, 1999, 42, p. 323-342.
57. Un berger joueur de cornemuse est également présent dans le Livre d'images de Madame Marie (f. 22v) où les grattages abondent. La figure du berger n'a pas été touchée. Il est vrai que les têtes qui ornent l'instrument sont plus décentes : elles sont humaines et l'une d'elles est couronnée.
58. Marseille, Bibliothèque municipale, ms. 111, f. 78v.
59. Ibid., f. 86 (marge inférieure).
60. Texte du feuillet 78 verso : « Secundum misericordiam tuam vivifica me : et custodiam testimonia oris tui. [...] Nisi quod lex tua meditatio mea est[,]tunc forte perissem in humilitate mea. In eternum non obliviscar iustificationes tuas[,]quia in ipsis vivificasti me. Tuus sum ego [,] salvum me fac[,]quoniam iustificationes tuas exquisivi » . Suite : « Me expectaverunt peccatores ut perderent me [,] testimonia tua intellexi. Omnis consummationis vidi finem [,] latum mandatum nimis », « Les pécheurs cherchent à me perdre, je suis attentif à tes lois. J'ai vu des bornes dans tout ce qui est parfait, seul ton commandement est une immensité sans limite ».
61. Robert Jacob, « Peindre le droit ou l'imaginaire du juriste », dans Jacques Dalarun (dir.), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002, p. 207-233, ici p. 223-226.
62. Lire à ce propos Arnold Esch, « Chance et hasard de transmission. Le problème de la représentativité et de la déformation de la transmission historique », dans Jean-Claude Schmitt et Otto Gerhard Oexle (dir.), *Les tendances actuelles de l'histoire du Moyen Âge en France et Allemagne*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, p. 15-30.
63. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Italien 2017, Florence, XV^e siècle, e.g. f. 185v, f. 191 (les sodomites, découpage = d), f. 196 et 199 (les usuriers, grattage = g), f. 206v (les ruffians, d. et g.), f. 216 (les flatteurs, g.), f. 253 (des diabolins, g.), f. 255v (des diables, g.), f. 265v (des diabolins, g.), f. 273 (les hypocrites, g.), f. 277 (les voleurs, g.), f. 284 (les voleurs, d. et g.), f. 285v (damnées, g.), f. 294 (métamorphose, Buoso degli Abati, g.), f. 313 (Dante et Mahomet, damnés et diables, g.), f. 332 (les trompeurs, d. et g.), f. 370v (les traîtres, g.), f. 379v (g.). Trois autres exemples de série : Livre d'images de Madame Marie, vu plus haut ; Bible, Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 38, f. 183v, Paris, 1230-1250 ; Psautier, Manchester, John Rylands Library, MS. lat. 95, 7v et 8, Allemagne ou Suisse (?), XIV^e siècle.

64. Au terme de cet article, il nous est agréable de remercier Jean-Claude Schmitt, Alain Dierkens, Jérôme Baschet, Thomas Golsenne, Benjamin Coseo Perriello et Isabella Palin.

RÉSUMÉS

L'habitude a été d'aborder les images détruites dans les manuscrits ou dans la statuaire médiévale comme des images qui n'étaient plus tolérables. Et les faveurs de l'historien pour certains thèmes ont fait prévaloir la sanction pudibonde. Cette dimension diachronique essentielle ne doit cependant pas faire oublier que les destructions ne relèvent pas toujours de la censure ou peuvent intervenir à peine l'image réalisée. Les gestes de dévotion ou la présence du mal dans les images font partie de ces motifs qui ne dépendent pas d'un changement de sensibilités. Souvent, on peut comprendre les destructions d'images par la notion de montage. C'est parce que les images forment pour un individu ou au cours du temps des « mauvais montages » – avec un texte ou avec le lieu où elles se trouvent – qu'elles peuvent être la cible d'une réaction négative.

Historians have customarily explained the destruction of images in medieval manuscripts and statuary by the idea that the images had become unacceptable to the mores of succeeding ages. This diachronic approach assumes a form of moral condemnation, ignoring the fact that the destruction of imagery was not always an act of censorship. Nor does it take into account the fact that in very same age images could be created of the same type as those destroyed. Acts of devotion or of evil depicted in medieval imagery are rather motifs that do not depend on changing sensibilities. Often we can understand the destruction of images as a process of montage. Individuals or certain epochs during the Middle Ages reacted to images in context not according to explicitly moral but according to practical concerns. With the passage of time some imagery, of which the original intent was often didactic, no longer served its purpose. Thus the destruction of imagery formed a process of revisionary criticism throughout the medieval period.

INDEX

Mots-clés : agression envers une image, enluminure, iconoclasme, image-présence, nudité, pouvoir des images

Thèmes : anthropologie, réception

Keywords : attack to pictures, iconoclasm, nudity, power of images

Index chronologique : Moyen Age, XXe siècle

Index géographique : Europe

AUTEURS

GIL BARTHOLEYNS

Gil Bartholeyns, historien anthropologue, est chercheur à l'Université libre de Bruxelles et titulaire de la Chaire CNRS à l'Université de Lille 3.

PIERRE-OLIVIER DITTMAR

Pierre-Olivier Dittmar, historien anthropologue, est chercheur et ingénieur d'études à l'EHESS (GAHOM).

VINCENT JOLIVET

Vincent Jolivet est éditeur à l'École nationale des Chartes.