L'arbre & la colonne : pour une approche ontologique d'une œuvre médiévale

Mathieu Beaud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cem/17673>

DOI : 10.4000/cem.17673

ISSN : 1954-3093

Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Référence électronique

Mathieu Beaud, « L'arbre & la colonne : pour une approche ontologique d'une œuvre médiévale », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 24.2 | 2020, mis en ligne le 19 décembre 2020, consulté le 22 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cem/17673> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cem.17673>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions
4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

L'arbre & la colonne : pour une approche ontologique d'une œuvre médiévale

Mathieu Beaud

RÉFÉRENCE

Isabelle Marchesin, *L'arbre & la colonne*, Paris, éd. Picard, 2017, relié, 24 x 32,5 cm, 232 p.,
198 illustrations, ISBN : 978-2-7084-1033-6, 65 euros.

- 1 *L'arbre et la colonne*, le livre d'Isabelle Marchesin, publié en 2017, propose une lecture récente et nouvelle de la porte de bronze de Hildesheim, commanditée par l'évêque Bernward, fondue en 1015, et montée aujourd'hui à l'entrée de la cathédrale Sainte-Marie de la ville (fig. 1).

Fig. 1 – Première de couverture du livre *L'arbre & la colonne* d'Isabelle Marchesin publié en 2017 aux éditions Picard (Paris).

- 2 Le livre, préfacé par Herbert L. Kessler, comporte seize chapitres, un par panneau de la porte, précédés d'un chapitre préliminaire. L'édition est soignée, riche d'une abondante iconographie de belle qualité : 198 illustrations, majoritairement en couleur, dont 185 de la porte elle-même, font de ce livre l'une des plus importantes publications d'une couverture photographique de l'œuvre.
- 3 Le livre, version remaniée d'un mémoire d'habilitation à diriger les recherches, affronte un monument de l'histoire de l'art ottonien et l'abondante historiographie qui l'accompagne – ce dont le lecteur s'informerait aux p. 18-19 et dans la bibliographie

finale à jour –, mais, s'il bénéficie des travaux de ses prédécesseurs, l'ouvrage est aussi d'une originalité franche qui en rend l'analyse difficile. Aussi, l'objectif de cette note ne sera pas de relever les apports à l'historiographie de la porte – l'objet ne s'y prête pas –, mais de pointer le projet scientifique annoncé et la voie méthodologique sur laquelle l'auteure souhaite conduire son lecteur. Cette recension se fera en deux temps : un premier consacré à identifier la manière dont l'œuvre est envisagée, à savoir comme le résultat d'un processus poïétique ; un second accordé à la synthèse de la méthode construite pour analyser le visuel, une méthode « ontologique ». Ce sont sur ces deux points que nous souhaitons attirer l'attention du médiéviste intéressé par l'image et, plus encore, celle de l'historien de l'art.

La porte comme phénomène poïétique

- 4 Le parcours analytique que construit le livre conçoit l'œuvre comme le précipité matériel et visuel d'agents locaux : son lieu, son commanditaire et la communauté de Hildesheim, tous trois mentionnés ou évoqués dans l'inscription gravée sur la porte : *AN[NO] DOM[INI] INC[ARNATIONIS] MXV B[ERNWARDUS] EP[ISCOPUS] DIVE MEM[ORIAE] HAS VALVAS FUSILES // IN FACIE[M] ANGELICI TE[M]PLI OB MONIM[EN] T[UM] SUI FECIT SUSPENDI* (« En l'an de l'incarnation du Seigneur 1015, l'évêque Bernward, de sainte mémoire, fit poser ces deux battants de porte fondus sur le devant du temple des anges pour perpétuer son souvenir »). Un chapitre introductif, « Devant la porte » (p. 9-21), travaille la relation entre ces trois agents et expose la méthodologie appliquée à l'analyse de la porte.
- 5 La triangulation de l'œuvre monumentale commence ainsi par le lieu dont elle procède, la cité de Hildesheim, dont la topographie au XI^e siècle est rappelée. L'auteure rejoint alors la thèse acceptée par ses prédécesseurs, celle d'une conception originelle de la porte pour l'église abbatiale et collégiale suburbaine Saint-Michel, fondée par Bernward lui-même et principale bénéficiaire de sa politique édilitaire et artistique. Bien que soit envisagé un premier montage des vantaux à l'entrée occidentale de la cathédrale intra-muros par l'évêque Godehart, décidé après la mort de Bernward, il est pris pour principe que le projet de la porte et le dessein de sa décoration furent conçus pour l'entrée sud de l'église Saint-Michel, peut-être pour intégrer un avant-corps monumental dressé face à la cité située en aval.
- 6 Le second agent de l'œuvre serait Bernward de Hildesheim (960-1022), évêque de la cité à partir de 993. Plus encore, la porte serait le grand projet personnel de l'évêque, ce qui conduit l'auteure à lier le personnage historique à son œuvre selon des modalités qui constituent une position importante du livre.
- 7 Le portrait connu de Bernward, aristocrate saxon, grand érudit impérial et acteur du projet ottonien de *Renovatio imperii* est accepté sans être étoffé sur ce plan de l'histoire impériale au profit d'une approche plus intimiste basée sur les trois sources connues à son propos : l'inscription que l'évêque fait graver sur la porte, la *Vita Bernwardi* écrite par Thangmar – moins mobilisée, car réécrite lors de sa canonisation en 1192 – et la charte rédigée par Bernward lui-même pour la fondation de l'église Saint-Michel. Dans cette charte, traduite intégralement en fin de chapitre (p. 19-21), l'évêque explicite son projet monumental en des termes qui demandent à questionner son rôle de commanditaire et, donc, son investissement personnel dans la réalisation de l'œuvre.

- 8 Les débats historiographiques sur les connaissances alchimiques de l'évêque et sa possible maîtrise d'ouvrage dans le processus de fonte sont abordés sans être creusés au profit d'une idée plus sérieusement envisagée : celle d'un Bernward concepteur de la porte. Si les termes *fecit* et *aedificavit* employés pour Saint-Michel dans sa *Vita* ne sont pas remarquables en ce temps, l'analyse engagée dans le livre exhume un dispositif iconographique si complexe et si cohérent qu'il ne pourrait s'expliquer que par une fine « articulation entre la tête et les mains » (p. 15). L'évêque aurait ainsi suivi de près la réalisation de la porte, sa fonte (peut-être), le dessin de l'ensemble (assurément), voire le modelage de l'épreuve de cire, idée qui semble avoir la faveur de l'auteure, qui propose en conclusion de voir en Bernward « l'un des plus grands artistes et l'un des plus grands sémioticiens de l'histoire de l'art occidental » (p. 219).
- 9 Prendre pour principe que Bernward fut entièrement maître de son œuvre nécessite de remembrer l'horizon intellectuel qui a permis l'émergence de sa pensée et les voies de sa mise en image. Le corpus des textes dont on sait qu'ils furent en possession ou connus de l'évêque est ainsi défini dès le début du livre.
- 10 Les Écritures, la Genèse, l'Évangile et pour partie le Livre de la Sagesse constituent la source première de la pensée de Bernward, que l'historienne a pris soin de puiser dans la Bible de Bernward – HILDESHEIM, *Dombibliothek*, ms. 61 – ; Vulgate de type carolingien comptant encore quelques archaïsmes des *vetus latina* dont elle a su tirer profit. Le texte est employé avec un habillage exégétique : par exemple, les homélies de Grégoire le Grand sur la vision du temple d'Ézéchiël (que Bernward possédait) et avec son extension apocryphe, celle du pseudo-Matthieu, que l'évêque aura connu dans sa version littéraire – versifiée par Hrosvita de Gandersheim au x^e siècle – ou par d'autres médias. La pensée néoplatonicienne de l'évêque ottonien porte la réflexion vers l'héritage augustinien, véritable socle théologique de l'analyse : le *De civitate Dei*, que Bernward avait étudié avec Willigis de Mayence, et le *De Genesi ad litteram*, bien que le *De doctrina christiana* soit maintes fois utilisé.
- 11 Ce bagage théologique mobilise aussi un encyclopédisme délimitable à l'œuvre d'Isidore de Séville, au *De institutione arithmetica* de Boèce ¹ et aux sciences antiques de Galien et de Pline l'ancien. La *Vita* de l'évêque mentionne enfin sa maîtrise des arts libéraux et un savoir technique plus étendu : l'alchimie (la science des métaux), les arts mécaniques, la serrurerie et surtout l'art des images, dont il est difficile d'estimer la véracité. La *Vita* évoque également un savoir architectural – voire une maîtrise d'ouvrage – et sur ce point l'auteure propose une connaissance au moins partielle du *De architectura* de Vitruve. Ce socle d'érudition constitue à la fois le substrat dans lequel l'œuvre plonge ses racines et celui qui sera convoqué pour conduire le regard du lecteur sur les différents niveaux de la narration, nous y reviendrons.
- 12 Soulignons enfin que, bien que l'acte de création soit exclusivement attribué à Bernward, celui-ci est compris comme un acte *pro memoria*, ce qui place sa personne dans l'œuvre collective de la communauté (au sens d'*Ecclesia*) de Hildesheim. C'est ainsi que la porte se présente au fidèle, par l'inscription qui y est gravée, et c'est ainsi que Bernward explicite son projet monumental dans sa charte. Les termes *artiste* et *œuvre*, problématiques pour la période médiévale, sont ainsi introduits, en pleine conscience, dans une ecclésiologie portée à l'échelle de la communauté dans la postérité de laquelle Bernward se place : *B[ERNWARDUS] EP[ISCOPUS] DIVE MEM[ORIAE]*. La porte relève en ce sens de la pastorale qui incombe à son rôle d'évêque « non par fonction, mais par choix de Dieu »

– tel qu'il l'écrit dans sa charte – et l'œuvre (Saint-Michel) fut édifiée « avec l'accord unanime et l'ovation du peuple », avant d'être léguée à la communauté des fidèles.

- 13 Sur ce point, ajoutons que l'auteure est consciente qu'une approche relevant de l'anthropologie historique est possible. Elle porterait sur l'analyse des comportements activant un réseau d'images lors de la vie communautaire (le rituel), puisque Bernward y participe de son vivant et après sa mort, enseveli dans la crypte de l'édifice ². L'approche choisie ici en diffère, le parti pris du livre étant l'unicité de l'œuvre. La communauté locale a pour modèle l'*Ecclesia* dans son acception holistique, ce qui explique la profondeur spirituelle du projet visuel dans lequel « les images développent un christianisme qui répond[e] moins aux attentes et aux questions de moines ou de clercs qu'à celles des laïcs constituant, avec eux, la communauté ecclésiale (p. 17) ». Legs et enseignement seraient donc les deux moteurs de la production de l'œuvre.
- 14 Une fois identifiés les facteurs de la matérialisation d'une épistémè, et une fois les contours de celle-ci dessinés, le livre propose, en premier lieu, moins une analyse de l'image qu'une analyse d'une œuvre qui est, par sa présence même, « une expérience physique de la monumentalité avant d'être une aventure du regard » (p. 11). La prouesse technique est soulignée en ce sens : la masse de bronze forme un écran surnaturel qui dépasse ce que « l'humain peut expérimenter avec son corps » (p. 11). La porte est donc extraordinaire – elle déborde les mesures ordinaires de l'humain –, elle provoque une expérience tant optique qu'haptique et appelle sur elle un regard prolongé et ouvert à la réflexion.
- 15 Des choix éditoriaux radicaux portent ce point de vue. La couverture du livre, couleur bronze, prépare le lecteur à l'immersion dans un univers de matière et de formes et, passé l'introduction, celui-ci n'aura sous les yeux que les longues analyses/descriptions de l'auteur et une profusion de clichés de la porte. Le texte ne comporte quasiment aucun comparatif iconographique et mobilise très peu de clichés extérieurs à la porte. De nombreux objets précieux (dont quinze manuscrits) sont cités dans le corps du texte, mais peu sont accompagnés d'illustrations, ce qui fait regretter l'absence d'un index qui aurait permis au lecteur de reconstituer rapidement le corpus maîtrisé par l'auteure. De même, aucune note de bas de page ne documente l'analyse, malgré une bibliographie très fournie. Ce choix est assumé : la lecture de l'image étant neuve, les auteurs ayant écrit sur la porte sont peu cités ; les recherches mobilisées pour étayer l'exposé, selon les thématiques abordées, sont quant à elle citées dans le corps du texte. La qualité de l'iconographie joue en ce sens un rôle majeur. La première page du premier chapitre présente un cliché d'ensemble de la porte (p. 8) qui servira véritablement de sommaire aux seize chapitres, chacun amorcé par un cliché du panneau étudié et suivi de nombreux détails. Ces choix éditoriaux sont méthode : l'image précède toujours le texte car l'auteur souhaite superposer le regard du lecteur à celui du spectateur du XI^e siècle, un regard scrutateur et ouvert à la réflexion sur un objet extraordinaire, ce qui représente en soi une prise de position sur la qualité de l'œuvre artistique dans la société médiévale.

Pour une analyse ontologique

- 16 La porte de Hildesheim est signifiante en tant qu'objet, mais elle l'est aussi en tant que véhicule d'un récit visuel uniforme (fig. 2).

Fig. 2 – Porte de Bronze de Bernward, 1015, Hildesheim, cathédrale Sainte-Marie (cl. Bischöfliche Pressestelle Hildesheim, 2010).

- 17 La thèse du livre réside dans la manière d'aborder cette *historia* : la porte donne à voir une histoire de l'être (une ontologie), c'est-à-dire une histoire de la place de l'homme dans l'équilibre des substances (l'ordre ontologique), qui composent la Création régie par la Loi de Dieu. Cette *historia* est parcourue en seize chapitres, tous intitulés par un nom substantif – Vie, Amour, Déformation, Division, Mort, Temps, Alliance, Fondation, Évangile, Conversion, Loi, Liturgie, Mal, Refondation, Lumière, Communion –, conformément au choix assumé de ne pas identifier les épisodes bibliques par la taxonomie iconographique habituelle, mais par des sujets propres à la vie et à la condition humaine. Ces champs thématiques guideraient Bernward dans la construction d'un dispositif iconographique dont l'auteur souhaite révéler la cohérence et l'efficacité.
- 18 Soulignons à ce propos deux choses. Premièrement, la porte est envisagée comme une image unique qui offre au regard ce récit ontologique. Sa structure est typologique. L'Ancien et le Nouveau Testament occupent respectivement le vantail de gauche et celui de droite et leur sens de lecture, pour les deux vantaux, est vertical, de haut en bas pour le premier (la Chute) et de bas en haut pour le second (l'élévation vers le Salut). Un jeu de contiguïté des épisodes, d'un vantail à l'autre, met en place un sens de lecture supplémentaire opérant par une logique de préfiguration et d'accomplissement des deux Testaments. Sur ce point, les travaux des prédécesseurs sont pleinement assimilés par l'auteur bien que celle-ci insiste plus particulièrement sur la distribution des épisodes sur les quatre secteurs répartis autour de la croix formée par la jonction verticale des deux vantaux et la moulure transversale inscrite. Cette organisation cruciforme de l'*historia* semble confirmer l'idée d'une succession de renversements ontologiques au sens de rééquilibres de la place de l'homme dans l'ordre de la Création. L'auteur remarque par ailleurs, plus loin, que l'inscription gravée par

Bernward se positionne à la limite de ces changements – entre l'humain dans le paradis et hors du paradis pour le vantail de gauche et entre l'enfance et la Passion pour le vantail de droite – confirmant encore la valeur *pro memoria* de ce texte gravé sous le paradis et sous la promesse de la résurrection. De ce fait, la correspondance des deux Testaments ne se résume pas au passage de l'Ancienne à la Nouvelle Alliance, mais relève de la transformation (« subsumation ») de la première en la seconde, ce qui change profondément la manière de regarder la porte. L'analyse s'opère sur ce schéma d'ensemble, panneau après panneau, chacun étant considéré comme une unité relative de temps et de lieu, mais surtout comme une unité de phase de l'état ontologique de l'homme. Cette phase est différente – par réconciliation ou dégradation de l'état de l'être – de celle qui précède et anticipe celle qui suit.

- 19 Deuxièmement, I. Marchesin fonde son analyse du visuel sur un prédicat néoplatonicien permettant l'analyse ontologique : l'essence des choses et leur forme constituent une unité. L'histoire n'est donc pas racontée, elle se donne à voir. Chaque agent de l'image est abordé sur ce principe par sa forme figée dans le bronze pour en comprendre, par les contraintes de la matière, les propriétés et les qualités. L'auteur se plie strictement à cette méthode : compositions des champs, orientations, mouvements et gestuelles des agents de l'image, mais aussi l'orientation des masses, l'équilibre des volumes, leur modelé et leur relief qui informent de leur pesanteur ou de leur légèreté, l'altération des surfaces, sont autant de variations de la matière qui enseignent le regardeur sur l'essence des agents de l'image mis formellement en correspondance. Ces dynamiques visuelles convergent en nœuds sémiotiques – des points de fixation du regard et de la raison analytique – qui enclenchent, en même temps, un processus d'intelligibilité du discours : ce processus engendre la narration.
- 20 Précisons la démarche. L'énoncé de l'image passe par la distribution de ses agents et leur interaction signifiée. Cela constitue une première diégèse, à savoir l'action en cour – Dieu crée l'homme, Ève cueille le fruit, etc. À ce niveau, plusieurs incohérences, connues de l'historiographie, apparaissent. Pour les résoudre, le regard doit considérer un appareil extradiégétique composé d'éléments rendus signifiants par leur mise en correspondance au moyen de stratégies purement visuelles. C'est à ce niveau que l'enjeu de l'épisode prend une tournure spirituelle et c'est là que le lecteur entre dans le cœur de la thèse défendue ici. Ces éléments extradiégétiques sont, principalement, le végétal (l'arbre), analogue à l'homme en tant qu'image de la Vie, et l'architecture (la colonne) analogue à la communauté en tant qu'image du Christ. Si l'on suit attentivement leur progression d'un panneau à l'autre, en acceptant que toute modification formelle signifie une modification de la substance, la narration s'enclenche par la plasticité (les sens), la mise en logique des stimuli sensoriels (l'expérience ou la mémoire) et la réflexion (la raison). L'on se rend alors compte qu'il est prêté au regard médiéval un fonctionnement néoplatonicien, augustinien plus précisément, appliqué à la vision de l'âme humaine. La narration serait donc le produit d'une foule de procédés visuels, souvent qualifiés de « stratégies discursives », qui sont souvent déclinées, en dernier lieu de l'analyse, en procédés sémiotiques. La méthode ainsi résumée, retenons quelques cas particuliers pour l'exemplifier.
- 21 L'arbre, c'est l'arbre de Vie ; la Colonne, c'est le Christ. Le premier porte pour majeure partie le discours de la Genèse sur le vantail de gauche et l'autre, celui de l'Évangile sur le vantail de droite. Tout lecteur familier de la pensée chrétienne médiévale comprendra pourquoi les deux se superposent : l'un, source de Vie, est originel et

perdu ; l'autre est la promesse du recouvrement de cette Vie. Bernward construit entre les deux un ample discours qui explique, avec science et simplicité, l'analogie des deux.

- 22 Le végétal est un agent essentiel de la narration du premier vantail dont l'observation semble avoir conduit l'auteure à forger les bases de sa méthode. Les fondamentaux de cette méthode sont mis à l'épreuve sur le premier panneau (« Vie ») consacré à la création de l'homme. Celui-ci présente certaines des incohérences mentionnées plus haut : la présence de deux humains, d'un ange et de trois arbres. Pour réfléchir aux questions que posent ces incohérences, l'attention est portée au végétal considéré ni comme un moyen décoratif de composition, ni comme un signe de luxuriance vivifiante paradisiaque, ni même exclusivement comme le signalement du centre du jardin d'Eden, mais comme la dynamique d'un même arbre, répliqué pour être montré à différents stades de sa croissance. Ce végétal engagerait donc sa plasticité pour figurer, par mimétisme, l'élan vital du processus de création de l'homme (corps et âme) et, surtout, pour rendre manifeste ce processus par l'analogie entre l'homme, en tant que créature vivante, et le végétal.
- 23 La formulation augustinienne des parties constitutives de l'âme, durable au Moyen Âge, est ici mobilisée. L'*Anima* créée par Dieu et insufflée dans le corps d'Adam est composée du souffle de vie (*spiritus*), commun à tous les êtres vivants, et de l'âme intellectuelle (*mens* ou *ratio*), spécifique à l'homme car conçue à l'image et à la ressemblance de Dieu. La croissance du végétal rend sensible l'articulation de ces composantes avec le corps de la manière suivante. Le premier arbuste est réduit à trois frondes charnues creusées de profonds sillons, montrant qu'il puise sa source de vie (le *spiritus*) dans le sol. Ces sillons, nommés « canaux de vie » par l'auteure, seraient une « stratégie discursive » récurrente pour exprimer le degré de spiritualisation – d'autonomie par rapport à son besoin vital – d'un végétal. Le second arbuste montre une croissance de sa masse sur une logique symétrique (donc ordonnée) à partir de son squelette commun au premier arbuste. Le troisième arbre figure le stade final de cette croissance par la combinaison harmonieuse et symétrique de sa matière végétale, de son principe vital (*spiritus*) et de son principe intellectuel – le *mens* figuré par l'organisation mathématique de la matière. Cet arbre sain et harmonieux, qui n'a plus besoin de ses canaux de vie – les sillons ont disparu – est l'Arbre de vie, celui qui certes signale le centre du Paradis, mais aussi, et surtout, celui qui donne à voir le sens profond de cette vie en figurant la qualité ontologique première de l'homme, créé à la ressemblance de Dieu et destiné à vivre toujours dans cet état. Sur ce seul panneau, pareille interprétation paraîtrait audacieuse, voire plus, mais l'hypothèse se vérifie à mesure que l'on avance dans l'*historia*. L'élément végétal devient signifiant parce qu'il se répète, évolue et se déconstruit à mesure que l'homme introduit le péché en lui, dans le paradis puis dans le monde. Les arbres se racornissent, s'épaississent et s'appesantissent – se replient sur leur matière –, s'assèchent (se déspiritualisent). Leur matière est altérée de coups de poinçons, autre stratégie discursive qui signifierait l'altération de la substance – récurrente sur la porte et toujours justifiée dans le discours –, et surtout s'atomise là où l'auteur identifiait la jonction des composantes de l'âme. L'évolution de l'arbre rend sensible la désolidarisation du *spiritus* et du *mens* et signifie le renversement ontologique : l'homme perd sa capacité à voir en lui l'image divine tout en restant soumis à la Loi du Vivant, son corps est animalisé.
- 24 La colonne sur laquelle repose l'histoire du salut s'insère dans ce nouvel ordre des substances. Le végétal disparaît un temps de la narration pour laisser sa place à

l'architecture, observée avec le même soin pour en dégager une syntaxe formelle. L'architecture convoque pourtant différemment les sens et la raison. Par la fonction, l'expérience et la charge symbolique et métaphorique des volumes et des éléments qui composent l'architecture, l'herméneutique qu'elle produit est plus complexe. La méthode reste pourtant la même : observer la progression des formes et des motifs dans la succession des panneaux non sans apporter des clés de lecture opérantes pour l'analyse du bâti dans l'imagerie médiévale. L'architecture, qui agence géométrie et signes, hiérarchise et qualifie les composantes d'un monument selon certains facteurs de planéité : l'étagement en hauteur signifie la profondeur ; le traitement iconique des surfaces qualifie la pièce d'architecture – plus qu'elle ne l'insère dans l'édicule –, les jonctions des pièces produisent du sens en même temps qu'elles construisent des sentiers de déambulation pour le regard d'un volume et d'un lieu à l'autre. L'édicule figuré enseigne, comme le végétal, par le regard.

- 25 Le prototype des autres exemples de nœuds sémiotiques conçu par l'architecture apparaît dans le cinquième panneau (« Mort »). Adam quitte le Paradis en empruntant une porte monumentale : premier niveau de l'énoncé. La recomposition convaincante de l'auteure propose un second niveau, dans lequel Adam donne la mesure de la porte et du monument à partir de son corps, rappelant ainsi les mesures anciennes exprimées en mesures anatomiques, ici l'empan et la coudée. Cette remarque amène à voir Adam agir différemment : il ne sort pas de l'Eden par la porte du Paradis, il emprunte la porte du *mundus*, du *saeculum* plus précisément, ce monde empoisonné par la mort par sa faute et qui constitue désormais sa demeure. L'architecture est ici un artefact à l'échelle de l'humain au sein duquel va se bâtir la communauté, un artefact analogue au corps par ses qualités individuelle et collective.
- 26 Cette architecture sert de matrice à toutes les autres figurant sur la porte. Elles emploient les mêmes stratégies discursives qui sont pareillement suivies, d'un panneau à l'autre, pour cheminer dans l'*historia* le long des différentes phases ontologiques. La colonne s'insère au sein de cette nouvelle demeure pour Adam comme une annonce de l'Incarnation du Verbe qui viendra rééquilibrer le monde et l'homme. La colonne réapparaît ensuite comme un pivot de l'image dans l'enceinte mariale, au moment du *fiat* de la Vierge, puis dans la Crèche au moment de la transformation de la Synagogue en Église, mais aussi lors de la Crucifixion où le Supplicié est lui-même l'arbre de vie et la colonne du monde, et ainsi de suite. À mesure que l'on avance, l'architecture se spiritualise, de plus en plus solide, de plus en plus désincarnée aussi, elle construit progressivement la cité de Dieu qui est la cité des hommes faisant Église. C'est sur ce plan que l'analogie entre la communauté et l'architecture, dont on connaît l'importance dans l'imagerie impériale du haut Moyen Âge, opère.
- 27 Voici donc de quelle nature seront les analyses conduites par l'auteure, panneau après panneau, sur l'ensemble de la porte, bien plus loin dans l'observation et dans la complexité théologique que nous ne pouvons en rendre compte ici. Ces analyses sont portées par de très longues descriptions, conçues pour accompagner le regard du lecteur le long des nombreuses illustrations que compte le livre, dont il faut souligner l'effort considérable de rédaction. Un vocabulaire botanique et architectural très vaste est mobilisé et l'ampleur du champ lexical employé pour décrire chaque vibration de la matière impressionne.
- 28 Attention cependant, dans ces descriptions réside le point de vue même de l'auteure sur la porte. Le départ est toujours la forme lue par l'expérience simple du réel, même

si cette lecture mène à un propos parfois très complexe : les nœuds sémiotiques demandent au fidèle du XI^e siècle, comme au chercheur du XXI^e siècle, de mobiliser une érudition de plus en plus pointue pour être dénoués. On se rendra ainsi compte du savoir botanique antique – surtout contenu dans l'*Histoire naturelle* de Pline – mobilisé pour la lecture savante du second panneau (« Amour »), des compétences horticoles et zoologiques nécessaires à la compréhension du dernier (« Communion »), du savoir théorique sur l'architecture (attribuée à Vitruve) et des compétences relatives à sa mise en œuvre pour l'analyse du panneau de la Nativité (« Évangile »). Cette science échappe au plus grand nombre et, sur ce point, le dénouement des nœuds sémiotiques – par la compréhension fine des phases ontologiques – distille une thèse plus généraliste pour l'histoire de l'art médiéval, rarement formulée et appliquée avec autant de clarté : le savoir placé en amont de la production de l'œuvre n'est pas le même que celui qui est requis pour la comprendre (p. 17). Le premier relève d'une culture intellectuelle savante, le second dépend du regard qui convoque l'expérience la plus partagée. Les populations agraires anciennes savaient observer et interpréter la croissance végétale et les médiévaux connaissaient bien les types de monuments figurés sur la porte pour en faire régulièrement l'expérience liturgique. L'idée maîtresse défendue par l'auteure est, sur ce point, que « la porte s'adresse à chaque chrétien individuellement et lui montre la voie d'une libération de la mort par l'adhésion, en pleine conscience, aux pratiques du groupe et aux transformations personnelles qu'elles induisent ». Le livre attribue donc à la porte la valeur d'un traité de théologie qui agit, aussi, comme la pastorale d'un évêque qui enseigne au moyen d'une véritable « exégèse visuelle » composée de moyens discursifs et d'*exempla* qui parlent aux sens, à l'expérience et à la raison.

- 29 Soulignons, pour finir, l'emploi de cette notion d'exégèse visuelle qui qualifie, premièrement, la manière dont le fidèle s'enseigne par le regard en faisant l'expérience de l'action en cours. Par exemple, au moment de la consommation du fruit défendu, le spectateur est lui-même trompé par le serpent qui prend la forme d'une branche de l'arbre et découvre ainsi que le fruit n'appartient pas à l'arbre. Il comprend qu'Ève reproduit l'illusion auprès d'Adam en lui masquant la vue de l'arbre et ainsi de suite : le processus narratif s'enclenche. L'ambiguïté est dans l'image, le spectateur ressent le trouble des premiers humains, puis il conscientise ce trouble pour comprendre enfin la nature du mal, endogène à l'homme, figuré par un être hybride introduit dans le branchage de l'arbre de Vie. La narration se fait à mesure que l'on scrute l'image, mais l'image n'est pas là pour valider un savoir déjà connu. Elle agit comme une mystagogie (au sens d'initiation), peut-être en présence d'un guide qui aidait le fidèle à passer les niveaux de lecture. C'est une manière de positionner le regard en amont de l'érudition et c'est sur cette voie qu'I. Marchesin propose d'emmener son lecteur. Secondement, Bernward construit aussi une exégèse visuelle en prenant position sur certains points théologiques. On lira ainsi avec intérêt l'analyse du sacrifice de Caïn et Abel, qui exemplifie bien ce procédé en donnant au fidèle une explication fondée à un épisode biblique incompréhensible : comment figurer l'intention profonde d'un personnage ? Or, cette mystagogie concerne l'ensemble de la porte qui s'apparente au traité de théologie que Bernward n'aura pas écrit, mais modelé dans la cire et figé dans le bronze. Ce traité est irrigué des Écritures et forgé d'un « augustinisme Bernwardien », parfaitement cohérent pour un intellectuel ottonien du XI^e siècle ; il réfléchit sur la condition humaine et montre le chemin par lequel le corps animal de l'homme est promis à devenir un corps spirituel dans l'économie de la construction de la cité de

Dieu. Nous laissons le lecteur sur cette idée et prendre connaissance par lui-même de l'analyse qui est faite du dernier panneau.

Conclusion

- 30 *L'arbre et la colonne* est d'une originalité consciente et assumée, portée par une érudition, une qualité d'écriture et un enthousiasme pour l'objet scientifique évidents. Sa lecture (longue) passionnera, intriguera, étonnera ou déroutera, mais on ne pourra contester l'intégrité de la méthode qui n'opère aucune impasse. C'est bien l'ensemble des accidents de la matière qui seront convoqués pour reconstruire le dispositif iconographique, par le prisme ontologique, et ainsi comprendre les mécanismes de la matérialisation et de la reconstruction d'une épistémè dans un contexte précis.
- 31 Chaque lecteur verra des faiblesses dans l'analyse de certains panneaux selon ses spécialités, car, en évacuant de son propos tout comparatisme, toute analyse des séries et des typologies, les arguments (réels) que ces méthodes auraient apportés sont rarement intégrés et le plus souvent contournés, par choix, pour considérer la sémiotique de l'image prise dans sa singularité et son unicité. D'autres clés de lecture sont en revanche offertes, dont beaucoup paraissent opérantes pour des œuvres issues du même contexte, nous avons mentionné l'architecture, mais elles pourront être plus nombreuses.
- 32 Le formalisme militant du livre est héritier des études sur l'ornementalité telle que l'avait forgée Jean-Claude Bonne, sensible à l'engagement plastique de la forme, au rôle discursif de l'esthétique, aux rythmes et aux répétitions. On se souviendra également des travaux antérieurs d'I. Marchesin appelant à considérer la forme (géométrique) d'une image comme signifiante. Bien sûr, on relèvera aussi que les effets de l'image par l'action du regardeur sont un fondement épistémologique, que l'on pourrait attribuer aux auteurs américains de l'*iconic turn*, Herbert Kessler en tête pour l'horizon médiéval. Notons enfin que cette approche est étayée par une histoire culturelle et intellectuelle érudite et une maîtrise théologique certaine, employées à faire parler la forme et son poids esthétique qui renverront aux fondements d'Edgar de Bruyne. Ce goût pour l'érudition participe à élever, plus encore que ne l'avait fait l'*iconic turn*, le rôle du concepteur de l'œuvre, au rang d'artiste, et à intensifier encore le regard à porter sur la porte. Celle-ci est envisagée comme une œuvre d'art, non du fait qu'elle est retranchée du reste de la création humaine par consensus social – ce qui serait une définition actuelle –, mais par son extraordinarité dans un environnement sensoriel quotidien. Avec cette étude de cas, I. Marchesin a donné une épaisseur certaine à l'activité du regardeur en expliquant précisément les mécanismes de l'exégèse visuelle – point dense de l'étude – et en tentant de les nommer. Ces mécanismes sont nombreux et récurrents et leur réunion en une synthèse conclusive aurait facilité l'appréhension des apports du livre sur l'analyse de l'image du haut Moyen Âge, et ce, en raison de l'expérience de l'auteure en la matière.
- 33 Ce livre reste, quoi qu'il en soit, une pierre importante de l'étude portée à la pensée médiévale par le visuel et devrait être lu avec attention pour considérer ses apports, tant certains fondements sont concernés. Pour notre part, nous nous demandons si l'ouvrage, bien qu'il s'en défende pour avoir fait émerger une complexité insoupçonnée de l'image, ne réhabilite pas tout simplement le topos de la « Bible des illettrés », en tentant d'expliquer avec exactitude les mécanismes de l'exégèse visuelle et donc de la

pensée par l'image, mise en image et produite par elle. Ce livre nous demanderait alors de nous mettre, un moment, dans la position d'un illettré pour placer notre regard en préambule de toute érudition.

Reçu : 11 septembre 2020 – Accepté : 12 novembre 2020

NOTES

1. Que l'auteure maîtrise pour l'avoir amplement utilisé : I. MARCHESIN, *Imago organum : la représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, 2000.
 2. Approche que l'auteure adopte dans I. MARCHESIN, « La mise en réseau des hommes et des artefacts dans l'église Saint-Michel d'Hildesheim », in S. BRODBECK et A.-O. POILPRÉ (dir.), *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental*, Paris, 2019.
-

INDEX

Mots-clés : iconographie, histoire de l'art médiéval, ottoniens, Berwnard de Hildesheim, porte de bronze, haut Moyen Âge

Index géographique : Hildesheim, Saint-Michel de Hildesheim

AUTEURS

MATHIEU BEAUD

INHA