Médiévaux

Langues, Textes, Histoire

61 | automne 2011

La chair des émotions

Vultus velatus ou la figuration positive de la tristesse dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge

Vultus velatus : Positive figuration of sadness in the iconography of the end of the Middle Ages

Robert Marcoux

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/medievaux/6590>

DOI : 10.4000/medievaux.6590

ISSN : 1777-5892

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 décembre 2011

ISBN : 978-2-84292-337-2

ISSN : 0751-2708

Référence électronique

Robert Marcoux, « Vultus velatus ou la figuration positive de la tristesse dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge », *Médiévaux* [En ligne], 61 | automne 2011, mis en ligne le 31 janvier 2012, consulté le 22 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/medievaux/6590> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievaux.6590>

Ce document a été généré automatiquement le 22 avril 2022.

Tous droits réservés

Vultus velatus ou la figuration positive de la tristesse dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge

Vultus velatus : Positive figuration of sadness in the iconography of the end of the Middle Ages

Robert Marcoux

- ¹ À travers le geste et l'expression faciale, le corps représente le vecteur primaire de l'émotion¹. Au Moyen Âge, la figuration de ce langage corporel donne lieu à un important répertoire de signes visuels. Dans la mesure où l'Occident médiéval alloue une grande liberté au processus de création des images, ce répertoire n'a toutefois rien d'un système clos de significations univoques². De fait, plusieurs de ces signes sont ambivalents, si bien que leur sens exact ne peut être saisi qu'en fonction de leur contexte. Cela s'explique en grande partie par l'incapacité du vocabulaire iconographique médiéval à traduire dans toutes ses nuances le riche champ sémantique de l'affect³. Trop restreinte, la grammaire des gestes et des expressions permet rarement d'identifier l'intensité et la qualité de l'émotion avec précision à partir des seuls codes figurés. C'est le cas notamment de la tristesse dont cette étude cherche à cerner l'expression « positive » dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge.

De l'ambivalence à la connotation : les signes visuels de l'affliction

Deuil et damnation

- ² Pour représenter la tristesse, l'iconographie médiévale utilise les signes visuels qui servent à exprimer l'affliction. Dérivés en grande partie de l'art classique et trouvant

écho dans la littérature, ces signes d'une douleur profonde se résument à une grimace, une torsion des mains, une main nue ou voilée portée à la figure, une extension des bras au-dessus de la tête et des gestes d'automutilation comme se frapper la poitrine, s'arracher les cheveux et se lacérer le visage ⁴. Ces gestes et expressions se retrouvent souvent dans des scènes relatives à la mort : scènes de funérailles, annonce ou témoignage de mort tragique, déploration individuelle ou collective ⁵. Parallèlement à cette iconographie du deuil, les signes visuels de l'affliction sont aussi utilisés pour représenter la tristesse dans sa forme la plus excessive, celle du désespoir ⁶. Ils caractérisent alors la figure du damné pour qui la *visio Dei* est résolument hors d'atteinte. Dans les représentations infernales, il leur arrive en outre de confondre cette affliction spirituelle (celle du dam) avec la douleur physique liée à la torture ⁷.

Tristitia et Desperatio

- 3 Le désespoir n'est pas seulement la condition du pécheur qui se retrouve privé de toute possibilité de rédemption. Il est aussi un vice. En effet, en tant que tristesse excessive, le désespoir (*desperatio*) s'oppose à la vertu de l'espérance (*spes*). Tout comme la figure de l'endeuillé et celle du damné, la représentation du désespoir en tant que vice reprend encore une fois les signes visuels de l'affliction. Dans *Le Roman de la Rose*, parmi les différents portraits de vices qui sont peints ou sculptés sur la muraille d'un verger, se trouve celui de Tristesse que l'auteur nous décrit en ces termes :

Delez anvie auques près iere
 Tristece pointe en la meisiere.
 Mes bien paroît a sa color
 Qu'el avoit au cuer grant dolor
 El sambloit avoir la jaunice,
 Si n'i feïst riens avarice
 De paleté ne de megrece,
 Car li esmais et la tristece
 Et la pesance et li annuiz
 Qu'el soffroit de jor et de nuiz,
 L'avoient faite mout jaunir,
 Et maigre et pale devenir.
 Onques rien nee a tel martire
 Ne fu mes ne n'ot si grant ire
 Com il sembloit qu'ele eüst.
 Je cuit que nus ne li seüst
 Faire rien qui li poïst plaire
 Ne ne se vousist pas retraire
 Ne reconforter a nul fuer
 Dou duel qu'ele avoit a son cuer.
 Trop avoit son coer correcie
 Et son duel parfont commencie ;
 Mout sembloit bien qu'ele fust dolante,
 Qu'ele n'avoit pas este lante
 D'esgratiner toute sa chiere.
 Ele n'avoit pas sa robe entiere :
 En maint leu l'avoit dessiree
 Com cele qui mout iere iriee.
 Si chevol tuit destrecie furent,
 Espandu par son col jurent
 Car ele les avoit derouz

De mautalent et de corrouz.

(*Le Roman de la Rose*, v. 291-322)⁸

- 4 De cette *ekphrasis*, qui rassemble ainsi la plupart des signes visuels de l'affliction, l'iconographie du *Roman de la Rose* propose essentiellement deux versions figurées. Dans la première, Tristesse apparaît repliée sur elle-même dans une attitude qui évoque la mélancolie ou encore l'acédie, un vice avec lequel le désespoir est souvent confondu dans la théologie médiévale⁹. L'autre version, plus animée, montre Tristesse grimaçant, déchirant ses vêtements et effectuant des actes d'automutilation (fig. 1)¹⁰.

Fig. 1 : Tristesse, *Le Roman de la Rose*. Médiathèque communautaire de Draguignan, ms. 17, f. 3v, début XIV^e siècle, cliché IRHT.

- 5 Ces deux figures de Tristesse coïncident, en fait, avec les deux modèles iconographiques de la personnification du désespoir (*Desperatio*) qui ont été identifiés par Mosche Barasch, l'un renfermé et associant le vice à l'inertie, l'autre instable et associant le vice à la frénésie¹¹.
- 6 À ce dernier modèle se rattache évidemment une autre figure du désespoir bien connue, celle du suicidé. Dans la mesure où le désespoir représente le « péché mortel en acte », comme l'affirme Jean-Claude Schmitt, la figure qui se transperce de son épée ou qui se pend représente tout simplement l'éventualité funeste du vice¹². En d'autres mots, en tant que personnification du désespoir, le suicidé ne fait que transformer les gestes d'automutilation du désespéré en actes d'autodestruction¹³. Cette dégénérescence du vice est dans ce cas-ci suggérée au sein d'une seule image, celle du suicide lui-même. Il est toutefois possible d'en observer les deux étapes séparément dans un contexte iconographique différent de celui des vices et des vertus, celui d'un manuscrit enluminé de la *Puissance d'amours* de Richard de Fournival (fig. 2)¹⁴.

Fig. 2 : Désespoir de Pancharus, *Puissance d'amours*. Bibliothèque municipale de Dijon, ms. 526, f. 10, début XIV^e siècle, cliché IRHT.

- 7 Dans ce document datant du début du XIV^e siècle, le personnage tragique de Pancharus est d'abord représenté dans un état de désespoir, immédiatement après avoir tué sa mie par erreur. On le retrouve ainsi grimaçant et s'empoignant les cheveux. Dans l'image suivante, située sur le même folio, le désespoir de Pancharus atteint son paroxysme et le mène au suicide (fig. 3).

Fig. 3 : Désespoir de Pancharus, *Puissance d'amours*. Bibliothèque municipale de Dijon, ms. 526, f. 10, début XIV^e siècle, cliché IRHT.

- 8 À la gesticulation succède alors le geste irrémédiable de l'autodestruction accompli ici à l'aide d'une épée que Pancharus plonge dans son abdomen. Ces deux images affirment ainsi, on ne peut plus clairement, le lien de causalité qui existe au Moyen Âge entre le désespoir et la damnation éternelle.

Le corps comme expression de l'âme

- 9 De la figure du damné à celle du suicidé en passant par les personnifications de Tristesse et de *Desperatio*, les signes visuels de l'affliction acquièrent donc inévitablement une connotation négative. De par leur association avec ces figures du désespoir, ils développent plus particulièrement un lien étroit avec le péché. Or, il s'avère que ce lien est conforté par l'anthropologie médiévale. En effet, l'ontologie chrétienne, qui atteint sa pleine maturation théorique au XIII^e siècle avec l'hylémorphisme thomiste et la « redécouverte » médicale de la physiognomonie, admet que la dualité dynamique entre les composantes charnelle et spirituelle de l'être humain agit directement sur l'attitude et l'apparence de l'homme¹⁵. Dans ce sens, le visage et le geste ne font pas que traduire le *mouvement* de l'âme mais en indiquent également la *qualité*. Comme le dit J.-C. Schmitt : « Dans la longue durée qui déborde le Moyen Âge, [...] les gestes sont censés exprimer les réalités cachées, l'intérieur de la personne ("l'âme", ses vices et ses vertus) »¹⁶. Partant de ce principe théologico-médical, les signes visuels de l'affliction perdent considérablement de leur ambivalence. Jouant principalement sur le registre de la déformation faciale et la gestuelle désordonnée (*gesticulatio*), ils sont surtout considérés comme l'expression corporelle d'une âme soumise au péché.

- 10 Ce rapprochement « naturel » entre les signes visuels de l'affliction et le péché se révèle donc signifiant et efficace dans la représentation des figures du désespoir. Que celles-ci soient désespérées en raison de leur damnation ou damnées en raison de leur désespoir, leurs expressions et leurs gestes restent en parfaite convenance avec leur état de péché mortel. En revanche, la connotation négative des signes visuels de l'affliction peut créer une certaine ambiguïté lorsque la tristesse qui est représentée n'est pas le désespoir permanent d'un pécheur mais la douleur non moins intense mais temporaire d'une figure positive.

La figuration positive de la tristesse

La tristesse des figures positives

- 11 Dans l'ensemble, il est vrai que la potentielle ambiguïté des signes visuels de l'affliction ne semble pas avoir perturbé profondément les conventions iconographiques médiévales. En effet, comme l'a observé Esther Cohen tant pour les images que pour les textes littéraires de la fin du Moyen Âge, ces signes continuent à être utilisés dans une large mesure pour signifier les formes temporaires de la tristesse, comme celle éprouvée par les figures endeuillées¹⁷. En ce qui a trait aux figures positives, nommément les saints, un changement semble néanmoins s'opérer dans les derniers siècles du Moyen Âge. Certes, les codes traditionnels de l'affliction persistent dans l'iconographie sacrée. Ainsi, dans bon nombre d'images de la Déploration du Christ des XIV^e et XV^e siècles, peut-on encore observer au moins une des saintes femmes endeuillées en train d'effectuer des gestes dramatiques comme se tordre les mains ou lever les bras au ciel¹⁸. Cependant, ces expressions corporelles de l'émotion tendent alors à être marginalisées en faveur d'une tristesse qui est de plus en plus intériorisée. Cette tendance iconographique, qui s'inscrit dans le contexte général de la *devotio moderna* et qui tire largement profit de l'apport de la peinture flamande dans le développement du vocabulaire visuel de la douleur, s'accomplit notamment dans l'usage des larmes¹⁹. En effet, dans un article consacré à ce motif iconographique, M. Barasch a démontré comment la figuration des larmes (et non leur simple évocation) permet de communiquer l'affliction des saints personnages autrement que par la contorsion du corps et du visage²⁰. Les figures positives peuvent ainsi exprimer leur profonde tristesse, tout en préservant une apparence et une attitude qui conviennent à la qualité de leur âme. Barasch oppose de manière tout à fait convaincante l'image du saint calme et composé versant des larmes à celle du damné gesticulant, grimaçant et privé de toute trace lacrymale.
- 12 Or, un autre moyen de signifier la tristesse des figures positives consiste à voiler le visage à l'aide d'un drapé. Comme pour plusieurs autres signes visuels de l'affliction utilisés au Moyen Âge, l'origine de ce motif remonte à l'Antiquité classique²¹. Selon quelques auteurs romains comme Cicéron, Quintilien et Pline l'Ancien, il aurait été « inventé » au IV^e siècle avant J.-C. par le peintre grec Timanthe²². Ce dernier, pour communiquer la tristesse incommensurable d'Agamemnon dans sa représentation du *Sacrifice d'Iphigénie*, aurait décidé de recouvrir d'un drapé la tête et le visage du roi comme le montre une copie romaine de l'œuvre provenant des ruines de Pompéi²³. Or, transposée à l'iconographie médiévale, cette formule s'avère moins ambiguë que les autres signes visuels de l'affliction. En effet, comme les larmes, le motif du visage voilé

semble plutôt absent du registre négatif du désespoir. En revanche, son usage dans les scènes de deuil est largement répandu. Dans une Bible cistercienne du début du XII^e siècle, il est utilisé, par exemple, pour figurer la tristesse de David pleurant la mort de son fils Absalom²⁴. Illustrant le passage du second livre de Samuel (19, 4) où le roi apparaît la tête recouverte en signe de deuil (*operuit caput suum*), l'image dissimule entièrement le visage de David sous le drapé d'un manteau, suivant en ce sens la formule de Timanthe (fig. 4).

Fig. 4 : David pleurant Absalom, *Bible cistercienne*. Bibliothèque municipale de Dijon, ms. 14, f. 13, 1109-1111, cliché IRHT.

- ¹³ Par ailleurs, le même procédé pictural ou motif se retrouve dans certaines représentations concernant la mort du Christ, où il côtoie les autres signes visuels de l'affliction²⁵. Ainsi, dans le célèbre *Livre d'heures* de Jeanne d'Évreux réalisé par Jean Pucelle entre 1324 et 1328, la scène de la *Mise au tombeau* présente deux saintes femmes entièrement voilées se dressant aux côtés d'une troisième femme qui, elle, a le visage découvert et lève les bras au ciel (fig. 5).

Fig. 5 : Mise au tombeau, *Livre d'heures de Jeanne d'Évreux*. Metropolitan Museum de New York, ms. 54.1.2., f. 82v, 1324-1328.

- ¹⁴ Le motif du visage voilé semble donc remplir la même fonction que les larmes. En laissant l'étoffe et non le corps exprimer la tristesse, il limite les risques d'un rapprochement incongru entre les figures positives et celles du désespoir. De plus, il suggère une intériorisation de l'émotion qui convient à la nature spirituelle des personnages. Cela dit, représenter la tristesse des figures positives ne serait pas la seule fonction des larmes et du voile. Ceux-ci peuvent également permettre la figuration d'une tristesse qui est, en elle-même, positive.

Les figures d'une tristesse positive

- ¹⁵ De fait, pour la théologie médiévale qui reprend à son compte la tradition paulinienne avancée dès le IV^e siècle par Jean Cassien, la tristesse est une émotion ambivalente ²⁶. Si dans sa forme excessive elle se confond avec le vice du désespoir, elle est aussi l'expression d'une âme repentante et participe donc à la logique de la purification du péché par la souffrance. En d'autres mots, il existe deux tristesses, l'une négative (*tristitia saeculi*) qui mène à la perte de l'âme, l'autre positive (*tristitia secundum Deum*) qui mène à sa rédemption ²⁷. Pour M. Barasch, les larmes sont les signes de la seconde, c'est-à-dire de l'absorption en Dieu ²⁸. Par conséquent, les représenter n'est plus simplement un moyen de figurer l'affliction d'un personnage positif, c'est aussi, voire surtout, signifier une activité spirituelle qui se réalise à travers une émotion positive ²⁹. Or, selon nous, le motif du visage voilé remplit un rôle tout à fait analogue. En effet, nous estimons que l'intériorisation de la tristesse qu'il réussit à opérer représente une sublimation de l'émotion vers sa forme sotériologique. Pour illustrer ce point, nous retiendrons ici deux figures iconographiques importantes de la fin du Moyen Âge : le deuilant et le Christ aux outrages.

Le deuant

- 16 Caractérisé par un vêtement qui lui occulte complètement le visage et le corps et qui l'apparente ainsi aux personnages endeuillés évoqués à l'instant, le deuant s'impose dans l'iconographie des funérailles au ^{xv}^e siècle ³⁰. On le retrouve notamment dans les livres d'heures où il devient en quelque sorte la figure emblématique de l'office funèbre (fig. 6).

Fig. 6 : Office funèbre, *Livre d'heures à l'usage de Paris*. Bibliothèque municipale de Besançon, ms. 146, f. 136v, début ^{xv}^e siècle, cliché IRHT.

- 17 Or, destinés aux laïcs, ces livres enluminés participent à la pastorale chrétienne et visent l'édification de leur lectorat ³¹. Ainsi, les images de funérailles qu'on y retrouve se veulent moins des illustrations fidèles du rituel que des représentations d'un idéal, celui d'un deuil intériorisé et orienté vers le salut du défunt.
- 18 En effet, les ecclésiastiques ont depuis toujours cherché à spiritualiser cet état social et émotif qui, à l'origine, relève de la coutume et non de la foi. Motivée par la conception duelle de l'être, dont nous avons brièvement résumé les ramifications sociales, leur volonté de purifier les funérailles des démonstrations excessives de la tristesse, comme la *gesticulatio* des pleureuses, est exprimée dans les textes normatifs tout au long du Moyen Âge. Or, lorsque apparaît la figure du deuant dans l'art funéraire au cours du ^{xiii}^e siècle, les ecclésiastiques ne se contentent toutefois plus de réprimander les coutumes jugées inappropriées mais cherchent à les convertir en actes spirituels. Appréciables à l'aune de leur valeur pénitentielle, les larmes comptent alors parmi les suffrages qui profitent aux âmes du purgatoire ³². Ce topos, que l'on retrouve tant chez une mystique du ^{xiii}^e siècle comme Metchild de Magdebourg que chez un prédicateur

du ^{xv}^e comme Jean Gerson, favorise le revirement qualitatif de l'émotion liée au deuil. Plutôt que de pleurer passivement la perte d'un proche et de faire dégénérer sa tristesse en désespoir, il devient possible pour la personne endeuillée de sublimer son émotion et d'intervenir activement pour le salut du défunt.

- 19 La figure du deuillant reflète très bien cet idéal d'un deuil spiritualisé dont les principes théoriques reposent sur une valorisation de la tristesse comme émotion pénitentielle. Avec le drapé du manteau qui lui ensevelit le corps et qui lui voile le visage, le deuillant oppose à la *gesticulatio* du désespoir une véritable contenance monastique qui s'avère tout à fait conforme au rôle spirituel que l'on assigne alors à l'endeuillé. Ce rôle est, du reste, attesté par l'importance accordée au deuillant dans l'iconographie de l'office funèbre. En effet, sa présence régulière aux côtés des célébrants démontre sa participation aux oraisons destinées au repos de l'âme du défunt et en fait ainsi un acteur essentiel de la cérémonie liturgique. En somme, en contenant les gestes et en occultant l'expression faciale, l'apparence monacale (*habitus*) du deuillant permet d'intérioriser son émotion et de la transformer en une tristesse positive qui aide à purifier les péchés du défunt.

Le Christ aux outrages

- 20 La seconde figure que nous associons à cette tristesse positive est celle du Christ outragé. Aussi connu sous le nom de la Première dérision, le thème iconographique du Christ aux outrages provient des évangiles de Matthieu (Mt 26, 67), Marc (Mc 14, 65) et Luc (Lc 22, 63-65), et illustre le moment où le Christ est raillé et bafoué par les soldats du grand prêtre Caïphe ³³. Les tourmenteurs lui font des grimaces, lui crachent à la figure puis, après lui avoir voilé le visage (*velaverunt faciem eius*), le frappent et lui demandent de faire le prophète en identifiant son assaillant.
- 21 Lorsqu'elle ne se confond pas avec d'autres épisodes tels la comparution devant Caïphe ou la Seconde dérision aux mains des soldats de Ponce Pilate, la représentation de la scène est relativement constante, pour ne pas dire normalisée. Le Christ est montré assis, en position frontale, et harcelé par au moins deux gardes qui ont une stature plus petite que celle de leur victime et qui ont généralement des traits grossiers. L'iconographie connaît cependant une importante variation dans la figuration du voile qui prive le Christ de sa vue. Dans l'ensemble, deux tendances peuvent être dégagées dans le traitement de ce détail. L'une témoigne d'une certaine réticence à masquer le visage du Christ qui s'observe soit par l'absence totale du motif, soit par l'usage d'un bandeau étroit et parfois même transparent ³⁴. L'autre, au contraire, propose l'occultation pure et simple du visage en employant une étoffe qui recouvre complètement la tête du Christ. À notre connaissance, l'une des premières représentations de cette seconde version provient des *Petites heures* de Jean de Berry (fig. 7) ³⁵.

Fig. 7 : Christ aux outrages, *Petites heures de Jean de Berry*. Paris, BnF, ms. lat. 18014, f. 82r, vers 1375.

- 22 Réalisée par Jean le Noir vers 1375, l'image qui ouvre l'office de la croix dépeint le Christ outragé d'une manière qui évoque grandement l'iconographie du deuillant. En effet, drapée dans un vêtement bleu, la tête recouverte d'un voile orange, la figure du Christ disparaît entièrement sous l'étoffe, à l'exception de ses mains et de son pied droit. L'analogie entre la figure du deuillant et celle du Christ outragé devient encore plus explicite dans le livre d'heures de Jean sans Peur, entre 1406 et 1415 (fig. 8) ³⁶.

Fig. 8 : Christ aux outrages, *Livre d'heures de Jean sans Peur*. Paris, BnF, ms. n.a.lat. 3055, f. 40v, 1406-1415.

- 23 Placée en tête de tierce dans l'office de la croix, l'image de la première dérision représente le Christ vêtu d'un manteau mauve pâle qui ne laisse apercevoir que les mains, et d'un voile blanc qui lui couvre la tête et les épaules.
- 24 Or, comme pour le deuillant, la décision de voiler entièrement la figure du Christ dans les images de la première dérision ne peut s'expliquer par un simple choix esthétique. Dans le livre d'heures de Catherine de Clèves (vers 1440) par exemple, on retrouve à la fois l'usage du voile et celui du bandeau. Le bandeau apparaît dans la représentation de la seconde dérision où il permet de bien montrer le couronnement d'épines³⁷. L'enlumineur aurait pu garder le même motif pour sa représentation du Christ outragé, comme on le retrouve ailleurs, mais ne l'a pas fait. Il a préféré reprendre le schéma des *Heures de Jean sans Peur* en drapant la figure du Christ dans un manteau rouge et en lui recouvrant la tête d'un voile blanc qui descend jusqu'aux épaules (fig. 9)³⁸.

Fig. 9 : Le Christ aux outrages (ou la Dérision du Christ), *Livre d'heures de Catherine de Clèves*. The Morgan Library, New York, ms. M 945, f. 53v, vers 1440, cliché The Morgan Library.

- 25 Faire disparaître la figure du Christ sous l'étoffe, en ayant ainsi recours au voile plutôt qu'au bandeau, est donc potentiellement signifiant. Or ce sens n'est pas nécessairement univoque. D'abord, en opérant un véritable ensevelissement du corps, ce travail de figuration peut vouloir conférer à l'image un sens anticipatoire. Il annoncerait ainsi la mort du Christ en faisant du drapé informe une sorte de « vêtement-linceul » qui préfigure le suaire³⁹. Par ailleurs, l'usage du voile peut jouer un rôle structural dans la construction de l'image. Comme en témoignent nos trois représentations de la première dérision, l'iconographie de ce thème repose largement sur un jeu de contrastes qui oppose le hiératisme et le calme silencieux du Christ au désordre agressif et obscène de ses tourmenteurs⁴⁰. Cette opposition qualitative vise évidemment à honorer la dignité du Christ outragé. En « déroba[n]t à nos regards [son] visage souillé de sang et couvert de crachats »⁴¹, le voile participerait donc à cette construction dont la finalité est de rendre digne la souffrance du Christ. Enfin, en intériorisant la souffrance, le voile peut être un moyen d'exprimer la *dolor interior* du Christ abandonné et trahi par ses proches. En effet, alors que les autres thèmes de la Passion, comme la flagellation, le couronnement d'épines, le portement de croix et la crucifixion, se concentrent sur la *dolor sensibilis* du Christ dont ils exaltent souvent l'horreur, le thème du Christ aux outrages permettrait plutôt d'associer sa souffrance à une tristesse profonde. Une tristesse qui s'assimile alors à la *tristitia secundum Deum* à travers laquelle se réalise la rédemption de l'humanité⁴². Dans ce sens, on pourrait expliquer l'agencement des images qui combinent les thèmes de la flagellation et du Christ aux outrages par une volonté de représenter cette double douleur du Christ, à la fois physique et spirituelle (fig. 10)⁴³.

Fig. 10 : Flagellation et Christ aux outrages, *Livre d'heures à l'usage de Rome*. Bibliothèque municipale de Rouen, ms. 3028, f. 14, 1510-1525, cliché IRHT.

- 26 Autrement dit, comme pour l'iconographie du deuillant, le motif du voile dans les images du Christ aux outrages permettrait donc d'intérioriser l'affliction du Christ et d'en évoquer la finalité supérieure. Par conséquent, il contribuerait à faire de la scène de la dérision une image d'expiation des péchés. Or, cette transmutation de l'iconographie judiciaire en iconographie sotériologique est tout à fait analogue à celle observée par Jean-Marie Moeglin dans les images du Christ la corde au cou ⁴⁴. En effet, de même que la corde, le voile cesserait d'être un outil de dérision lorsque utilisé dans les représentations de la Passion. Il y agirait alors comme un véritable signe de rédemption qui invite le destinataire de l'image à mesurer le sens sotériologique de l'épisode de la Passion comme le fait au même moment la littérature dévotionnelle. De fait, dans la mesure où il se développe précisément dans le contexte de la *devotio moderna*, ce type de représentation voilée du Christ outragé n'est pas sans rappeler la méditation du *Lignum vitae* de Bonaventure consacrée au *Iehsus vultu velatus* ⁴⁵. Du moins, cette iconographie du Christ au visage voilé pouvait certainement répondre aux attentes d'une communauté émotionnelle qui était alors invitée à vivre sa dévotion de manière à la fois intense et privée.
- 27 De tous les signes visuels utilisés pour exprimer une douleur profonde dans l'iconographie médiévale, celui qui consiste à voiler le visage par le truchement d'une étoffe s'avère donc le moins ambigu. Alors que, dans l'ensemble, le vocabulaire de l'affliction ne fait aucun discernement quant à la qualité des personnages et de leur émotion, le motif du visage voilé semble surtout appartenir à des figures positives. Dans le cas du deuillant et du Christ outragé, son usage coïncide, par ailleurs, avec l'expression d'une tristesse positive. En intériorisant l'émotion grâce au voile, il parvient en quelque sorte à la sublimer et à en signifier ainsi l'objectif supérieur, à savoir la purification des péchés : ceux du défunt dans l'iconographie funéraire, et ceux

de l'humanité dans l'iconographie de la Passion du Christ. Ces observations mériteraient évidemment d'être développées à partir d'un corpus iconographique plus important et varié. L'enquête doit notamment être étendue aux figures qui sont étroitement associées à la contrition comme celles du flagellant et du pénitent. Citons pour conclure une image fort suggestive qui apparaît dans un missel à l'usage de Saint-Didier d'Avignon daté du XIV^e siècle (fig. 11) ⁴⁶.

Fig. 11 : Flagellation d'un pénitent. *Missel à l'usage de Saint-Didier d'Avignon*. Bibliothèque municipale d'Avignon, ms. 138 f. 170r, XIV^e siècle, cliché IRHT.

- 28 Ouvrant l'introït de la messe du dimanche après l'Ascension, elle prend la forme d'une lettrine historiée (E du mot *exaudi*) dans laquelle le pénitent est présenté à genoux devant la figure d'un ecclésiastique. Assis, ce dernier le bénit de la main droite tout en le flagellant de la main gauche. Or, d'une manière étonnante, le fouet qui forme le trait central du E occulte entièrement le visage du pénitent, comme s'il devait signifier de la sorte le recueillement de la figure, ou plutôt l'intériorisation de l'émotion qui est liée à la componction. Si l'on peut voir dans une telle image la conséquence froide et directe d'une prétendue « loi du cadre », à la lumière des exemples que nous venons d'étudier, ne pouvons-nous pas y reconnaître plutôt une variation sur le motif du visage voilé ?

NOTES

1. J.-C. SCHMITT, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990.

2. Sur la liberté de l'image médiévale et l'absence d'une normalisation concertée de l'iconographie médiévale, cf. J. BASCHET, *L'Iconographie médiévale*, Paris, 2008, p. 251-260. Sur le cas précis de la figuration médiévale du langage corporel, cf. J.-C. SCHMITT, *La Raison des gestes...*, p. 22-23 et ses remarques ponctuelles sur l'usage des images tout au long de l'ouvrage. Voir également sa critique du livre de F. GARNIER, *Le Langage de l'image au Moyen Âge. Tome 1 : Signification et symbolique*, Paris, 1982, dans *Archives de sciences sociales des religions*, 57 (1984), p. 231-232.
3. Sur la richesse du champ sémantique de l'affect, cf. D. BOQUET, *L'Ordre de l'affect au Moyen Âge. Autour de l'anthropologie affective d'Aelred de Rievaulx*, Caen, 2005 et B. H. ROSENWEIN, « Emotion Words », dans P. NAGY et D. BOQUET éd., *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*, Paris, 2009, p. 93-106.
4. F. GARNIER, *Le Langage de l'image au Moyen Âge*, Paris, 1982, 2 tomes, répertorie ces gestes sous différentes entrées, soit douleur, tristesse et désespoir. Sur les liens entre représentations littéraires et iconographiques des gestes, *ibid.*, t. I, p. 17-19. Sur la représentation littéraire de la tristesse, cf. E. COHEN, « The Animated Pain of the Body », *The American Historical Review*, 105 (2000), p. 53, notes 65 et 66.
5. Y. LABANDE-MAILFERT, « La douleur et la mort dans l'art des XII^e et XIII^e siècles », dans *Atti del V Convegno di studi sul tema Il dolore et la morte nella spiritualità dei secoli XII et XIII*, Todi, 7-10 octobre 1962, Todi, 1967, p. 295-332, réédité dans EAD., *Études d'iconographie romane et d'histoire de l'art*, Poitiers, 1982.
6. M. BARASCH, *Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance*, New York, 1976.
7. Sur la douleur physique des damnés, cf. E. COHEN, « The Animated Pain of the Body », p. 36-68 (notamment p. 54-55).
8. GUILLAUME DE LORRIS et JEAN DE MEUNG, *Le Roman de la Rose*, éd. et trad. A. STRUBEL, Paris, 2004, p. 56 : « À côté d'Envie, à quelque distance, il y avait, représentée sur la muraille, la Tristesse. Or, il apparaissait bien à sa couleur que son cœur était plein d'une grande douleur : on eût dit qu'elle avait la jaunisse, et à côté d'elle, la pâleur et la maigreur d'Avarice n'étaient rien, car les soucis, la tristesse, la peine et les ennuis qu'elle souffrait jour et nuit lui avaient donné un teint jaune et l'avaient rendue maigre et pâle. Jamais être ne fut né pour subir un tel martyre et ne vécut telle angoisse comme ce qu'elle semblait connaître. Je crois que personne n'aurait su quoi que ce soit pour lui plaire et qu'elle n'aurait voulu sous aucun prétexte renoncer au chagrin qu'elle avait dans son cœur ni s'en laisser réconforter. L'affliction de son cœur était trop grande et elle avait entrepris un deuil trop profond ; elle donnait la parfaite impression du désespoir, car elle n'avait pas manqué d'empressement pour égratigner tout son visage. Sa robe n'était pas intacte : en maint endroit elle l'avait déchirée, comme une femme très en fureur. Ses cheveux n'étaient plus du tout tressés, et pendaient épars sur sa nuque, car elle avait mis en pièces sa coiffure, par dépit et courroux. » Sur ces portraits, cf. J. WIRTH, *L'Image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, 2008, p. 152-153.
9. Par exemple, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1126, f. 3v (1350-1360), image éditée dans F. GARNIER, *Le Langage de l'image...*, t. 2, n° 158. Sur le désespoir, cf. M. F. MANZANEDO, « La esperanza y la desesperación », *Studium : revista de filosofía y teología*, 33 (1993), p. 79-108. Sur le lien complexe entre *tristitia/desperatio* et *acedia*, cf. S. SNYDER, « The Left Hand of God : Despair in Medieval and Renaissance Tradition », *Studies in the Renaissance*, 12 (1965), p. 18-59 (en particulier p. 28-30). Cf. également E. PANOFSKY, R. KLIBANSKY et F. SAXL, *Saturne et la mélancolie, études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, 1989 ; P. LEVRON, « Mélancolie, émotion et vocabulaire : enquête sur le réseau lexical de l'émotivité intrabillaire dans quelques textes littéraires des XII^e et XIII^e siècles », dans P. NAGY et D. BOQUET éd., *Le Sujet des émotions...*, p. 231-271 (surtout p. 249-260). Sur le lien entre l'iconographie de la douleur et l'acédie, cf. Y. LABANDE-MAILFERT, « La douleur et la mort... », p. 21.
10. Draguignan, MC, ms. 17, f. 3v (début XIV^e siècle).

11. M. BARASCH, « Despair in the Medieval Imagination », *Social Research*, 66 (1999), p. 565-576.
12. Sur les liens théologiques entre le désespoir et le suicide, cf. J.-C. SCHMITT, « Le suicide au Moyen Âge », *Annales ESC*, 31 (1976), p. 3-28 (en particulier p. 4-5 et 14-16) ; S. SNYDER, « The Left Hand of God... », p. 50-59. Sur l'iconographie du suicide, cf. D. DECHAPEAUROUGE, « Selbstmorddarstellungen im Mittelalter », *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 14 (1960), p. 135-46.
13. Signalons, comme l'a fait Barasch en citant l'image de *Desperatio* réalisée par Giotto pour la chapelle Scrovegni, que la figure du pendu est souvent représentée en train de gesticuler, comme pour insister sur la frénésie qui mène au suicide et non seulement sur la mort elle-même. M. BARASCH, « Despair in the Medieval Imagination », p. 573-574.
14. Dijon, BM, ms. 526, f. 10 (début XIV^e siècle). Sur ce manuscrit, cf. E. LANGLOIS, « Quelques œuvres de Richard de Fournival », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 65 (1904), p. 101-115 ; Y. ZALUSKA, *Manuscrits enluminés de Dijon*, Paris, 1991, p. 226-228.
15. G. BARTHOLEYS, P.-O. DITTMAR et V. JOLIVET, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, 2008, p. 38-45. Sur la dynamique entre l'âme et le corps, cf. J. BASCHET, « Âme et corps dans l'Occident médiéval : une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme », *Archives de sciences sociales des religions*, 112 (2000), p. 5-30. Sur la physiognomonie, cf. D. JACQUART, « La physiognomonie à l'époque de Frédéric II : le traité de Michel Scot », *Micrologus*, 2 (1994), p. 19-37 et J. AGRIMI, « *Ingeniosa scientia nature* » : *Studi sulla fisiognomica medievale*, Florence, 2002 (*Millennio medievale*, 36 ; Studi, 8).
16. J.-C. SCHMITT, *La Raison des gestes...*, p. 26. Sur le geste comme expression de l'âme et la distinction entre *gestus* et *gesticulatio*, cf. J.-C. SCHMITT, « La morale des gestes », *Communications*, 46 (1987), p. 31-47.
17. E. COHEN, « The Animated Pain of the Body », p. 54 : « Iconographic and literary figures were often depicted wringing their hands, tearing their hair, or biting their thumbs. While such active gestures never became entirely laudable, they obviously gained a sort legitimacy in the later Middle Ages ».
18. M. BARASCH, *Gestures of Despair...*, p. 57-86. Encore faudrait-il déterminer si ces signes visuels appartiennent plus souvent à la figure de Marie-Madeleine. Dans cette éventualité, la connotation négative des signes visuels de l'affliction serait alors jugée appropriée pour le personnage de la pécheresse pardonnée.
19. F. VERATELLI, « Les émotions en images à la fin du Moyen Âge : le langage visuel de la douleur entre dévotion, représentation et réception », dans P. NAGY et D. BOQUET éd., *Le Sujet des émotions...*, p. 379-391.
20. M. BARASCH, « The Crying Face », *Artibus et Historiae*, vol. 8, n° 13, 1987, p. 21-36, repris dans M. BARASCH, *Imago Hominis. Studies in the Language of Art*, New York, 1994, p. 85-99.
21. M. BARASCH, *Gestures of Despair...*, p. 12, n. 15.
22. CICÉRON, *Orator*, 22, 74 ; QUINTILIEN, II, 13, 13 et PLIN L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, 35, 73.
23. F. RIGOLOT, « Le rideau de Timanthe ou les silences éloquents de la Renaissance », *Rhetorica*, 20 (2002), p. 319-333. La copie romaine de la fresque de Timanthe est conservée au Musée archéologique national de Naples, n° inventaire 9112 (entre 10 et 79). Sur d'éventuels liens directs entre la formule de Timanthe et l'iconographie médiévale, cf. J. F. MOFFITT, « Sluter's "Pleurants" and Timanthes' "Tristitia Velata" : Evolution of, and Sources for a Humanist Topos of Mourning », *Artibus et Historiae*, 51 (2005), p. 73-84.
24. Dijon, BM, ms. 14, f. 13 (1109-1111).
25. M. BARASCH, *Gestures of Despair*, 1976, p. 69, 78 et 82.
26. La question de l'ambivalence de l'affect dépasse évidemment le seul cas de la tristesse. Ainsi, c'est en utilisant la colère que l'ouvrage collectif dirigé par Barbara Rosenwein, intitulé *Anger's Past*, a pu mettre en évidence que le Moyen Âge n'assignait pas une valeur absolue aux émotions

mais que la qualité de celle-ci, bonne ou mauvaise, dépendait essentiellement de sa finalité, cf. B. H. ROSENWEIN, *Anger's Past : The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages*, Ithaca-Londres, 1998.

27. M. BARASCH, « The Crying Face » et S. SNYDER, « The Left Hand of God... ».

28. Sur la valeur positive des larmes, cf. P. NAGY, *Le Don des larmes au Moyen Âge*, Paris, 2000.

29. M. BARASCH, « The Crying Face », p. 33-34. Prudent, l'auteur refuse d'établir un lien causal entre la conception positive des larmes et leur représentation iconographique mais laisse supposer que l'interprétation de celle-ci pouvait être en partie déterminée par l'influence de celle-là.

30. Sur l'iconographie du deuilant, cf. P. QUARRÉ, *Les Pleurants dans l'art du Moyen Âge en Europe*, Dijon, 1971. Pour notre interprétation de la figure, cf. R. MARCOUX, « La liminalité du deuilant dans l'iconographie funéraire médiévale (XIII^e-XV^e siècle) », *Memini : Travaux et documents*, 11 (2007), p. 63-98.

31. R. S. WIECK, *Time Sanctified : The Book of Hours in Medieval Art and Life*, New York, 2001 (1988).

32. G. HASENOHR, « La typologie des larmes dans la littérature de spiritualité française des XIII^e-XV^e siècles », *Le Moyen Français*, 39 (1997), p. 45-63. Sur les larmes de pénitence, cf. P. NAGY, *Le Don des larmes...*, p. 257 sq., et p. 425-430 ; sur les larmes en tant que suffrages, cf. R. MARCOUX, « La liminalité du deuilant... », p. 65-69.

33. Sur l'iconographie de la dérision du Christ, cf. J.-C. SCHMITT, « Les images de la dérision », dans É. CROUZET-PAVAN et J. VERGER éd., *La Dérision au Moyen Âge*, Paris, 2007, p. 263-274, et J.-M. MOEGLIN, « Le Christ la corde au cou », *ibid.*, p. 275-289. Sur le Christ aux outrages, cf. C. BELLANGER, *L'Iconographie du Christ aux outrages en Occident, à la fin du Moyen Âge (1220-1534)*, thèse sous la direction de C. GAUVARD, Université de Paris I, 2005.

34. À titre d'exemples, pour l'absence de voile : New York, Pierpont Morgan Library, M 729, f. 324r (*Livre d'heures de Yolande de Soisson*, 1280-1299) ; Paris, BnF, Smith-Lesouëf 21, f. 19v (*Psautier bolognais*, fin XIII^e siècle) ; Besançon, BM, 154, f. 29r (*Livre d'heures à l'usage de Tournai*, 1400-1410) ; pour le bandeau transparent : Troyes, BM, 1905, f. 19r (*Recueil heures et vie de Sainte Marguerite*, vers 1300) ; Pierpont Morgan Library, M 360, f. 8r (*Recueil d'enluminures*, Bologne, 1325-1335) ; Pierpont Morgan Library, M 643, f. 20 (*Recueil de scènes de la vie du Christ*, Florence, 1315-1325) ; Paris, BnF, lat. 765, f. 10r (*Psautier à l'usage de Salisbury*, troisième quart du XIV^e siècle).

35. Paris, BnF, lat. 18014, f. 82r (*Petites heures de Jean de Berry*, vers 1375), M.-T. GOUSSET, « Petites heures de Jean de Berry », dans *Paris 1400 : Les Arts sous Charles VI*, catalogue d'exposition, Paris, 2004, p. 131, n° 41.

36. Paris, BnF, n.a.lat. 3055, f. 40v (*Livre d'heures de Jean sans Peur*, 1406-1415), V. LEROQUAIS, *Un livre d'heures de Jean sans Peur, duc de Bourgogne (1404-1419)*, Paris, 1939, pl. IV ; L. MIROT, « Le livre d'heures de Jean sans Peur », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 101 (1940), p. 225-229.

37. New York, Pierpont Morgan Library, M 945, f. 61r (*Livre d'heures de Catherine de Clèves*, vers 1440), J. PLUMMER, *The Hours of Catherine of Cleves*, New York, (1966) 2002.

38. New York, Pierpont Morgan Library, M 945, f. 53r (*Livre d'heures de Catherine de Clèves*, vers 1440).

39. Suggéré par Roland Barthes, le concept de « vêtement-linceul » est discuté dans O. BLANC, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1997, p. 131-153. Cf. également nos remarques, R. MARCOUX, « La liminalité du deuilant... ».

40. Sur la construction de l'image des *Petites heures* de Jean de Berry, cf. G. BARTHOLEYNS et al., *Image et transgression...*, p. 39-41. Les exemples retenus proviennent tous du milieu flamand, ce qui peut laisser croire que le motif du visage voilé, comme celui des larmes, est une « invention » flamande à situer dans le contexte général de la *devotio moderna*. Nous ne saurions cependant développer davantage la question des origines dans le cadre de cette courte étude.

41. Comme l'écrit V. LEROQUAIS, *Un livre d'heures...*, p. 34.

42. THOMAS D'AQUIN, *Summa*, III, q. 46, art. 6 : « Assumitur etiam ut utilis ad finem satisfactionis pro peccato, secundum illud II Cor. VII, quae secundum Deum est tristitia, poenitentiam in salutem

stabilem operatur. Et ideo Christus, ut satisfaceret pro peccatis omnium hominum, assumpsit tristitiam maximam quantitate absoluta, non tamen excedentem regulam rationis. Dolorem autem exteriorem sensus virtus moralis directe non minuit, quia talis dolor non obedit rationi, sed sequitur corporis naturam. Diminuit tamen ipsum indirecte per redundantiam a superioribus viribus in inferiores. Quod in Christo non fuit, ut dictum est. » Sur la question des émotions du Christ et de leur rôle fondamental dans l'acte de rédemption, cf. P. NAGY, « Les larmes du Christ dans l'exégèse médiévale », *Médiévales*, 27 (1994), p. 5-14 ; E. COCCIA, « Il canone delle passioni. La passione di Cristo dall'antichità al medioevo », dans P. NAGY et D. BOQUET éd., *Le Sujet des émotions...*, p. 123-161 et C. MOTTA, « Piacere e dolore del Cristo nella riflessione teologica del XIII secolo », dans C. CASAGRANDE et S. VECCHIO éd., *Piacere e dolore. Materiali per una storia delle passioni nel Medioevo*, Florence, 2009, p. 187-220.

43. Rouen, BM, 3028, f. 14 (*Livre d'heures à l'usage de Rome*, 1510-1525). Autre exemple : Paris, BnF, fr. 188, f. 48v (*Speculum humanae salvationis*, milieu du XV^e siècle).

44. J.-M. MOEGLIN, « Le Christ la corde au cou », dans É. CROUZET-PAVAN et J. VERGER éd., *La Dérision au Moyen Âge...*, p. 275-289 (surtout p. 280-287). Dans une certaine mesure, le voile agit comme la cagoule du bourreau qui, dans l'iconographie de la répression judiciaire, signifie la mort sociale de celui qui assume la responsabilité de purifier la communauté, cf. B. MOREL, *Une iconographie de la répression judiciaire*, Paris, 2007, p. 279-295 (surtout p. 290).

45. BONAVENTURE, *Lignum vitae*, introd. et trad. J.-G. BOUGEROL, Paris, 1996.

46. Avignon, BM, 138, f. 170r (*Missel à l'usage de Saint-Didier d'Avignon*, XIV^e siècle).

RÉSUMÉS

À partir des années 1220, en même temps que pénètrent dans les traditions médicales et théologiques les concepts d'hylémorphisme et de physiognomonie, les artistes s'intéressent de plus en plus au visage pour exprimer l'émotion et le caractère de leurs personnages. Si cela favorise l'invention de différents types d'expressions faciales, on observe au cours du XV^e siècle l'apparition d'un motif qui va à contresens en dissimulant complètement le visage sous une étoffe. À travers l'étude de deux iconographies, celle des funérailles et celle de la dérision du Christ, nous démontrerons qu'en admettant d'une part les limites du représentable, et en évitant d'autre part la défiguration des personnages, ce motif arrive à exprimer une tristesse positive qui se démarque nettement de celle des figures désespérées comme les vierges folles et les damnés.

From the 1220's on, at the same time when medical and theological traditions are penetrated by the concepts of hylémorphism and of physiognomony, western artists are more and more interested in figuring the face in order to express emotion and character of persons. While this movement encourages the invention of different types of facial expressions, one can observe in the 15th century the advent of a motif going in the opposite direction, dissimulating totally the face by a veil. Studying two iconographic themes, that of funerals and that of derision of the Christ, this article intends to show that the motif of the veiled face – which admits on the one hand the limits of representability and avoids on the other to disfigure persons – manages to express a positive sadness which can well be distinguished from that of desperate figures like the damned or the foolish virgins.

INDEX

Keywords : body, emotions, iconography, manuscripts, pictures, sadness

Mots-clés : corps, émotions, iconographie, images, manuscrits, tristesse

AUTEUR

ROBERT MARCOUX

Université Laval, Québec, G1K 7P4, Canada