Entre dissemblance et incarnation : l'image du corps dans l'art du Moyen Âge

Between dissimilarity and incarnation: the image of the body in the Middle Ages

Christian Heck

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/perspective/5748>

DOI: 10.4000/perspective.5748

ISSN: 2269-7721

Publisher

Institut national d'histoire de l'art

Printed version

Date of publication: 1 December 2014

Number of pages: 352-360

ISSN: 1777-7852

Electronic reference

Christian Heck, « Entre dissemblance et incarnation : l'image du corps dans l'art du Moyen Âge », *Perspective* [Online], 2 | 2014, Online since 30 June 2016, connection on 01 October 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5748> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.5748>

Entre dissemblance et incarnation : l'image du corps dans l'art du Moyen Âge

Christian Heck

– Barbara BAERT éd., *The Woman With the Blood Flow* (Mark 5: 24-34): Narrative, Iconic and Anthropologic Spaces, (*Art and religion*, 2), Louvain, Peeters, 2014. 445 p., 126 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-9-04292-964-7 ; 85 €.

– Sherry C. M. LINDQUIST éd., *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Farnham, Ashgate, 2012. 382 p., 157 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-1-40942-284-6 ; £ 67,50 (85,60 €).

– Kristin MAREK, Raphaële PREISINGER, Marius RIMMELE, Katrin KÄRCHER éd., *Bild und Körper im Mittelalter*, Munich, Wilhelm Fink, 2008. 350 p., 116 fig. en n. et b. l. ISBN : 978-3-7705-4319-9 ; 45,90 €.

– Eric PALAZZO éd., *Les Cinq Sens au Moyen Âge*, numéros thématiques des *Cahiers de civilisation médiévale* (X^e-XIV^e siècle), 220/220 bis, 2012. 110 et 176 p., 12 et 84 fig. en n. et b. et en coul. ISSN : 0007-9731.

– Andreas TACKE, Stefan HEINZ éd., *Menschenbilder: Beiträge zur altdeutschen Kunst*, Petersberg, Michael Imhof, 2011. 312 p., 140 fig. en n. et b. et en coul. ISBN : 978-3-86568-622-0 ; 49,95 €.

– Jean WIRTH, *L'Image du corps au Moyen Âge*, (*Micrologus Library*, 56), Florence, Sismel, 2013. 250 p., 146 fig. en n. et b. ISBN : 978-88-8450-505-7 ; 65 €.

Le corps est omniprésent dans l'art médiéval. Comme le rappelle Jean Wirth, « Nu ou vêtu, le corps est au centre de l'image médiévale, totalement anthropomorphique, ignorant des genres tels que le paysage ou la nature morte, montrant des personnages aussi grands que les bâtiments, les montagnes ou les arbres qui les entourent, pour autant qu'ils ne se détachent pas sur un champ aniconique » (WIRTH, 2013, p. 10). De là découle une évidence : bien plus que pour d'autres époques de la création artistique, il est difficile de parler de l'art médiéval – pour nous limiter aux arts figurés – sans parler des corps qui y sont représentés. Depuis au moins la fin du XIX^e siècle, l'histoire de l'art du Moyen Âge a fait une place essentielle à la description des corps, et ces analyses ont toujours été fondamentales, tant entre autres pour l'étude stylistique que pour l'iconographie.

Les recherches récentes que l'on pourrait rattacher au thème de cet essai n'arrivent donc pas sur un terrain vierge, et s'inscrivent dans une longue tradition¹. Mais elles la renouvellent profondément, par plusieurs aspects, que l'on ne pourra évoquer que de manière ponctuelle et synthétique à la fois, tant la matière est riche². Le titre de cet article aurait bien entendu pu évoquer plutôt l'image « des corps », car il y a loin de la représentation de figures déformées par le mal et la faute, à des personnes illuminées par leur spiritualité, et des hommes errant dans le labyrinthe du monde, au corps glorieux du Christ. Mais à travers toutes ces formes, c'est toujours le corps de l'homme qui est le lieu de ces rencontres, et qui se prête aux situations les plus diverses. C'est le même corps qui peut exprimer son éloignement dans la région de dissemblance, ou au contraire sa compréhension du sens profond de l'incarnation.

Un premier aspect visible dans ces recherches est un intérêt nouveau pour la réalité physique du corps et de ses parties. Il ne faut pas se cacher le fait que cette modification de notre regard est due notamment à une libération – encore partielle et timide – des limitations et des tabous qu'une pensée chrétienne, forte depuis la Contre-Réforme, et encore plus prégnante depuis le XIX^e siècle, a imposé à la culture en Occident. La considération que l'art religieux doit être puritain, et que l'érotisme ne doit pas sortir du cadre profane, a conduit à la mutilation de milliers d'œuvres d'art médiévales, que l'on a asexuées, ou censurées par destruction ou dissimulation³. L'approche différente de nos sociétés contemporaines vis-à-vis du corps, comme de la relation entre les sexes – tout ceci très relativement – a été une aide pour percevoir que le Moyen Âge n'a pas vécu et perçu les corps comme les siècles postérieurs se sont plu à l'imaginer. Car cette modification de notre regard aide à accepter la vraie place que le Moyen Âge accordait au corps, et longtemps niée. Je ne prendrai qu'un exemple : dans le *Speculum Virginum*, important traité de spiritualité écrit pour des moniales, en milieu cistercien, au milieu du XII^e siècle, les inscriptions sur l'enluminure du chapitre sur les Fruits de la chair et de l'esprit ne nous disent

pas que le corps est mauvais, mais que le corps est bon et l'esprit meilleur⁴. De tels documents sont encore ignorés par trop d'affirmations courantes sur le corps qui serait vu surtout négativement au Moyen Âge.

L'intérêt de la recherche pour la représentation de parties du corps a amené des observations très riches, ainsi pour la peau, qui est évoquée de manière très spécifique par l'art. La théologie et la morale médiévales ont pu en effet se servir de la peau pour exprimer l'opposition entre le corps et l'âme, par le jeu du superficiel et de la profondeur, de la surface et de l'intérieur des choses. Cela est beaucoup plus difficile pour l'art, qui montre par définition l'apparence physique, et qui ne choisit pas de transposer les expressions verbales du mépris de la chair comme celles de la réforme grégorienne. L'image médiévale du corps sert donc d'abord l'expression des qualités morales, et la noirceur de la peau, la chevelure hirsute, les corps velus et les rides furent longtemps, avant le réalisme analytique septentrional de la fin du Moyen Âge, des signes très négatifs⁵. S'il était évident que l'image du sein pouvait se révéler extrêmement variable et significative⁶, on s'attendait moins à une étude de la pilosité⁷ ou à ce que l'image du pied puisse autant apporter à la connaissance de la culture médiévale. Cette partie du corps joue pourtant un rôle essentiel, à nuancer selon les thèmes et les contextes, puisque du lavement des pieds des apôtres au baiser du pied de l'Enfant Jésus, c'est d'humilité qu'il s'agit, alors que l'on peut parler au contraire d'humiliation lorsque des personnages, en relation avec l'expression du psaume 109, foulent aux pieds des ennemis de la foi⁸. Là aussi l'ambivalence est essentielle, avec l'observation d'une part de la nudité du pied selon le précepte évangélique (Matthieu 10, 9-10) ou pour fouler un lieu saint, et d'autre part, selon les cas, de la nécessité de couvrir le pied par la chaussure, le pied formant avec la tête un couple hiérarchisé corps-esprit.

L'invisible, et les sens

Un autre élément à évoquer est une attention nouvelle, et pourtant très légitime, à ce que les images appellent comme rapport aux aspects

fondamentalement liés au corps, mais pas nécessairement représentables directement. Cela concerne d'une part des éléments strictement physiologiques, comme les flux de sang, ainsi pour la femme hémorroïsse de l'Évangile (Marc 5, 24-34), dont les études animées par Barbara Baert constituent un magnifique dossier (BAERT, 2014). En effet l'ouvrage collectif qu'elle a dirigé montre bien que les images de ce miracle, pour que l'on comprenne leur portée, appellent une analyse rigoureuse du vocabulaire utilisé dans le récit (toucher, le vêtement, dire toute la vérité...). Elles nécessitent également une approche qui conjugue au moins la théologie, l'histoire des formes, et l'anthropologie, avec un jeu entre une volonté d'être guéri d'un flux de sang simplement par le toucher du vêtement du Christ, et l'affirmation que la vérité et la foi de la femme ont permis le miracle. La richesse de ces recherches met à jour un réseau de relations insoupçonnées, par exemple avec le rôle du textile dans d'autres récits, ainsi celui du voile de Véronique.

Cela concerne d'autre part la manière dont les hommes vivent à travers des fonctions intimement liées au corps, et que l'image ne montre pas directement mais avec lesquelles elle est dans une relation essentielle, soit principalement les cinq sens. Parmi les travaux préparant le livre qu'il vient de publier sur le sujet⁹, Eric Palazzo a présenté et réuni un bel ensemble de contributions (PALAZZO, 2012), montrant que la vue n'est pas seule en cause, et qu'un renouvellement de nos analyses des images médiévales fait apparaître à quel point elles s'adressent aux divers sens. Cela peut être pour leur implication individuelle, par exemple l'odorat, abordé à propos des encensoirs du Haut Moyen Âge¹⁰, ou le son, ainsi pour les rituels inter-sensoriels qui accompagnent la fusion et la mise en place des cloches¹¹, ou encore le toucher, dans le contact physique, par dévotion, avec la matière du manuscrit enluminé¹². Mais un aspect essentiel est la relation multi-sensorielle, avec le thème de la synesthésie, l'effet sensoriel produit par l'interaction des différents sens entre eux, qui est déjà clairement formulé par saint Augustin pour son importance dans la pratique de la prière et de la quête spirituelle. Un des domaines où s'observe le mieux

cette activation cohérente des sens au service de l'expérience religieuse du fidèle, est sans doute la liturgie, qui ajoute au rituel l'activation « des sensations ressenties dans un passé qui devient présent dans l'expérience vécue du fidèle »¹³. Dans ce qui a permis le renouvellement de ces recherches sur la place des cinq sens figure certainement une nouvelle prise en compte de la dimension matérielle des objets. L'art se fait comprendre par la matérialisation du Verbe de Dieu, comme l'a aussi montré Herbert Kessler dans une superbe synthèse¹⁴, et l'on passe ici de l'image du corps au corps des images, qui veut résonner dans le corps du fidèle.

Il faut aussi parler de la nécessité, bien exposée par les recherches récentes, de montrer à la fois l'ambivalence des représentations du corps au Moyen Âge, et la grande variation de ces images selon les contextes et les périodes. Si l'on prend le cas du nu, dont l'analyse est renouvelée par le volume édité par Sherry Lindquist et par l'article de Jean Wirth (LINDQUIST, 2012 ; WIRTH, 2013), cités plus haut, on voit d'une part que certaines recherches veulent à tout prix projeter sur l'art médiéval des notions interprétatives et des concepts très discutables, comme le fait Madeline Caviness lorsqu'elle parle d'« hypervirilité » pour le phallus en érection, ou des notions de « virilophobie » ou de « regard castrateur »¹⁵, alors que Martha Easton montre au contraire qu'on ne peut pas définir de système codifié pour interpréter les représentations médiévales de la nudité qui peut être, selon le cas et les thèmes, aussi bien négative que positive, que l'interprétation de ces images ne peut pas être systématiquement fondée sur des questions de genre, et que la représentation d'un corps dévêtu porte des significations complexes et rarement univoques¹⁶. C'est ce que suggère également Jean Wirth, au sujet de la conception de la beauté corporelle qui peut aussi bien mettre en valeur la virilité ou la féminité, que son atténuation. Dans la première moitié du XII^e siècle l'impulsion puritaine de la réforme grégorienne reflue, lorsque le mariage chrétien, dans la codification des canonistes, est désormais intégré dans la liste des sacrements, et c'est ainsi que l'image de la sirène, pour ne citer qu'un cas, devient celle d'un être qui appelle la bienveillance et non le rejet¹⁷.

Forme apparente et état intérieur

Car le corps, dans la pensée médiévale, est bien le support à la fois de la perte et du Salut, la chair étant en même temps le lieu du péché et la marque du Créateur. Par ailleurs, à partir des affirmations fondamentales de la Genèse, il existe dans l'anthropologie chrétienne un lien capital entre l'image et le corps. L'homme a été créé à l'image et à la ressemblance de Dieu (Genèse 1, 26), et la distinction entre ces deux mots, essentielle depuis la traduction des *Septante*, établit la différence entre *eikôn*, une participation sous un mode sensible, une image, et *homoiôsis*, une ressemblance spirituelle parfaite. Mais depuis la Chute l'homme n'a conservé que l'image, et se trouve dans la région de dissemblance. Il porte en lui à la fois le lien direct avec Dieu, et la distance qui l'en sépare. C'est cette ambiguïté, et toute la richesse qu'elle contient, comme le rapport entre l'image au sens théologique et l'image plastique, qui nourrissent le sens de l'image médiévale. On peut parler, à ce niveau, d'une articulation entre l'image du corps des hommes comme signe d'un état intérieur, et lieu de la perte et du péché ; l'image du corps de Dieu, à la fois modèle et support du Salut, puisque l'image parfaite qu'est le Christ pourra sauver l'homme, image imparfaite ; et enfin l'image de corps montrant le chemin possible de la dissemblance à la sainteté.

Le corps est en effet le lieu de la perte et du péché, mais aussi le signe d'un état intérieur, et qu'il s'agisse de caractères physiques permanents, ou d'expressions psychologiques, les manifestations extérieures en rendent compte. Willibald Sauerländer l'a défini parfaitement à propos des expressions du visage, pour tous les êtres, positifs ou négatifs, de la cosmologie du monde chrétien, ou pour ceux qui n'en font pas partie, que ce soient les Juifs, les Mongols ou les Sarrasins¹⁸. Il faut rappeler l'importance du beau livre de Ruth Mellinkoff, qui n'est plus récent mais n'est pas toujours cité là où il devrait l'être. Elle y rassemble les témoignages convaincants de représentations volontaires et cohérentes de déformations physiques des corps humains, de la coloration rouge de la chevelure, des défauts de la peau, des gestes vulgaires et des positions indécentes, pour ne citer que quelques exemples, dans un système qui fait sens¹⁹.

1. Pied-reliquaire d'Adalhard de Corbie, bronze doré, Italie, XIV^e siècle, Paris, Musée de Cluny-Musée national du Moyen Âge, Inv. Cl. 1400.

J'ai eu l'occasion de montrer comment un thème iconographique aussi spiritualisé que celui de l'échelle céleste était en même temps au cœur d'un vocabulaire plastique des positions du corps²⁰, mais aussi que la physiognomonie n'était pas présente que dans les textes, et que l'on connaît au moins une représentation médiévale, vers 1340, à la fois narrative et allégorisée, d'une pratique dans laquelle l'examen d'une partie du corps – ici le visage – est censé renseigner sur les traits de caractères de la personne²¹.

À l'opposé, le corps de Dieu, et d'abord du Dieu Fils, incarné, est à la fois le modèle et le support du Salut. Il n'est pas possible d'évoquer ici ne serait-ce que la richesse de ces concepts, et l'on doit rappeler la riche synthèse donnée par François Boespflug²². Jean Wirth précise bien les conditions théologiques de l'image du Christ, l'apparition d'un portrait du Fils – dans le sens du terme allemand *Bildnis*, et non *Porträt* – et la relation entre ses formes et les conceptions successives de la vie religieuse²³.

Mais il nous faut surtout évoquer la position de l'homme entre ces deux termes, dans une relation qui va de la dissemblance à la sainteté possible des corps. À propos des stigmates, Hans Belting montre que c'est le corps même de saint François qui devient une image²⁴. L'image du corps d'une façon générale peut porter une dimension sacrée par un transfert des qualités que l'on peut reconnaître chez certains. Et pour ne prendre que le symbole – certes fondamental – du temple, rappelons le Christ annonçant la reconstruction en trois jours d'un sanctuaire non fait de main d'homme (Marc 14, 55-59), puis saint Paul affirmant que le corps de l'homme est un temple de Dieu (I Corinthiens

3, 16-17, mais aussi 6, 19, et II Corinthiens 6, 16). Un des phénomènes les plus visibles en est la conservation des corps saints, souvent même démembrés et répartis entre divers sanctuaires, et la réalisation de reliquaires prenant la forme des parties du corps qu'ils conservent (fig. 1). L'image du corps devient alors la visualisation de ce dont elle est bien plus que le signe, la manifestation qui se veut presque incarnation.

Entre schéma et représentation

Dans ce jeu du corps comme signe, on observe un va-et-vient incessant entre la représentation du corps entier, ou d'un diagramme fondé sur un corps humain, comme support d'un vaste schéma, et le choix d'une expression par la vie physique et psychologique des corps. Pour le premier aspect, rappelons les représentations du corps de l'homme en tant que microcosme dans les enluminures romanes²⁵, ou au début du XIV^e siècle les ailes du corps du chérubin comme supports de multiples vertus, dans le *Speculum theologie* (fig. 2)²⁶. Le passage à un réalisme analytique dans la peinture de la fin du Moyen Âge ne diminue pas cette tendance mais lui fait prendre

2. Le Chérubin dans *Psautier* de Robert de Lisle, Angleterre, vers 1310, Londres, British Library, ms Arundel 83 II, folio 130v.

d'autres formes, comme dans l'Homme zodiacal des *Très riches Heures du duc de Berry* (fig. 3), dont l'étude est reprise par Katrin Kärcher²⁷. Le corps comme support de diagrammes peut se fonder sur la représentation de parties du corps humain, ainsi dans la série très fournie des mains mnémoniques²⁸, utilisées dans des domaines aussi différents que le calcul, la vie musicale, ou la prière (fig. 4)²⁹, le plus souvent par la répartition de données sur les différentes phalanges. De nombreux et riches éléments pour l'étude de l'expression par la vie physique et psychologique des corps sont donnés par le volume sur la figure humaine dans l'art allemand ancien (TACKE, HEINZ, 2011), et un basculement s'opère bien sûr, pour ces aspects, dans l'art de la fin du Moyen Âge ; il est significatif que les essais de cet ouvrage soient centrés en particulier sur les créations de la fin du XV^e siècle, ainsi qu'autour de Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien ou Urs Graf.

De l'image du corps au corps de l'image

L'ambiguïté fondamentale de l'image du corps dans l'art médiéval est particulièrement bien exprimée dans les œuvres qui posent la question de la nature du corps, de son niveau de sacralité, et de l'appartenance des corps à différents mondes. La possibilité de toucher un corps,

l'appel à toucher, l'interdiction de toucher, l'expriment au plus haut point. Un des ivoires romans de Salerne réunit ainsi, sur une même plaque, Thomas invité à mettre son doigt dans la blessure du Christ, et ce dernier, en partie supérieure, demandant à Marie-Madeleine de ne pas le toucher (fig. 5)³⁰. Mais l'image ne fait pas qu'exprimer la sacralité possible des corps, elle prétend y participer directement. Un bel article d'André Vauchez avait exposé le riche dossier des images vivantes à la fin du Moyen Âge, les corps représentés pouvant se mettre à saigner, à bouger, à parler, dans un mouvement dont les premières formes sont présentes dès le XIII^e siècle³¹. L'image médiévale se met peu à peu à posséder les caractères de ce qu'elle représente, avec un transfert qui s'opère des reliques vers les images. Et c'est aussi ce qui justifie en partie l'iconoclasme, lorsque l'on abîme l'image pour faire du mal, nous dirions aujourd'hui à ce qu'elle représente, alors qu'il s'agit plutôt, dans l'esprit des auteurs de ces mutilations, de faire du mal à ce qu'elle est. Nous sommes là dans la question de la participation de l'image à son prototype, qui est au cœur de la théorie et des querelles médiévales autour des images.

3. L'homme anatomique/zodiacal dans les *Très riches Heures du duc de Berry* des Frères Limbourg, Bourges, vers 1411-1416, Chantilly, Bibliothèque du Musée Condé, ms 65, folio 14v.

4. Main mnémonique comme *Miroir du salut*, gravure sur bois, Allemagne, 1466, Washington, National Gallery of Art, Rosenwald coll. 1943.3.639

5. *Noli me tangere* et *Incrédulité de saint Thomas*, ivoire, Salerne, début du XII^e siècle (?), Salerne, Musée diocésain.

Le transfert qui s'est opéré depuis les reliques va encore plus loin que cela. Car on passe d'un monde culturel dans lequel le corps est vivant et capable de porter en lui des forces sacrées ; à un système dans lequel l'image du corps prend ces caractères ; puis à des pratiques selon lesquelles l'image de l'image suffit à cela. C'est ce que l'on peut appeler la conception du reflet comme présence réelle. On sait que l'enseigne des pèlerins est censée pouvoir acquérir des pouvoirs analogues à ceux des reliques, en particulier lorsqu'une pièce de tissu de couleur, fixée à l'enseigne, a été frottée au reliquaie. Mais l'usage le plus étonnant est ce qui se pratique en tout cas dans les régions rhéno-mosanes, dès le XIV^e siècle, quand la foule trop grande ne permet pas aux pèlerins d'approcher suffisamment, et qu'ils accrochent un minuscule miroir à

leur enseigne. Les pèlerins la lèvent pour que le miroir puisse capter le reflet émanant de ce qui leur est montré. La sacralité n'a plus besoin du support matériel – au sens où nous l'entendons aujourd'hui – pour être transférée. Une gravure sur bois de 1487 montre à Nuremberg les pèlerins tenant au-dessus d'eux leurs petits miroirs pour saisir le reflet des reliques exposées depuis une tribune³². On connaît la dévotion aux images, qui peuvent être vénérées, touchées, embrassées. Le cas de ces enseignes à miroirs révèle une croyance en une présence qui dépasse la réalité matérielle, ou plutôt d'une réalité matérielle, et opérante, qui excède l'enveloppe physique.

Toutes ces questions, évoquées rapidement dans ces pages, appellent de nouvelles enquêtes, qui tiennent compte d'évolutions et de chronologies qu'il n'a pas été possible de préciser ici. Mais elles montrent bien que l'image du corps dans l'art médiéval sait exprimer une théologie et une anthropologie dans laquelle le corps est le lieu à la fois d'une acceptation et d'un dépassement.

1. Il ne nous est pas possible d'évoquer ici la très vaste bibliographie parue dans les décennies qui précèdent immédiatement les volumes abordés dans cet article.

2. Pour le portrait, voir Martin Büchsel, « Le portrait au Moyen Âge », dans *Perspective*, 2012-2, p. 401-406.

3. Jean Wirth, « Le nu dans l'art médiéval », dans WIRTH, 2013, p. 36-37.

4. *Speculum Virginum*, (*Corpus Christianorum Continuatio Medievalis*, 5), Jutta Seyfarth éd., Turnhout, 1990, voir le texte et l'enluminure du chapitre VIII.

5. Jean Wirth, « La représentation de la peau dans l'art médiéval », dans WIRTH, 2013, p. 52-55.

6. Jean Wirth, « Le sein féminin au Moyen Âge », dans WIRTH, 2013, p. 73-94.

7. Penny Howell Jolly, « Pubics and Privates: Body Hair in Late Medieval Art », dans LINDQUIST, 2012, p. 183-206.

8. Jean Wirth, « L'iconographie médiévale du pied », dans WIRTH, 2013, p. 95-118.

9. Eric Palazzo, *L'Invention chrétienne des cinq sens dans l'art et la liturgie au Moyen Âge*, Paris, 2014.

10. Lawrence Nees, « L'odorat fait-il sens ? Quelques réflexions autour de l'encens de l'Antiquité tardive au haut Moyen Âge », dans PALAZZO, 2012, 220 bis, p. 451-471.

11. Elisabetta Neri, « Les cloches : construction, sens, perception d'un son. Quelques réflexions à partir des

témoignages archéologiques des 'fours à cloches' », dans PALAZZO, 2012, 220 bis, p. 473-496.

12. Lynley Anne Herbert, « Le toucher de l'évêque. Les actes de dévotion dans les Évangiles de Sainte-Croix de Poitiers », dans PALAZZO, 2012, 220, p. 541-557.

13. Éric Palazzo, « Avant-propos », dans PALAZZO, 2012, 220, p. 337.

14. Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval Art, (Rethinking the Middle Ages, 1)*, Peterborough, 2004.

15. Madeline H. Caviness, « A Son's Gaze of Noah: Case or Cause of Virilophobia ? », dans LINDQUIST, 2012, p. 103-148.

16. Martha Easton, « Uncovering the Meanings of Nudity in the *Belles Heures* of Jean, Duke of Berry », dans LINDQUIST, 2012, p. 149-181.

17. Jean Wirth, « Le nu dans l'art médiéval », dans WIRTH, 2013, p. 42-43.

18. Willibald Sauerländer, « The fate of the face in medieval art », dans *Set in Stone: The Face in Medieval Sculpture*, Charles T. Little éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art), Paris, 2006, p. 2-17.

19. Ruth Mellinkoff, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, 2 vol., Berkeley/Los Angeles/Oxford, 1993.

20. Christian Heck, *L'Échelle céleste dans l'art du Moyen Âge : une image de la quête du ciel*, Paris, (1997) 1999.

21. Christian Heck, *Le Ci nous dit : l'image médiévale et la culture des laïcs au XIV^e siècle, les enluminures du manuscrit de Chantilly*, Turnhout, 2011, p. 76-78 et fig. 275.

22. François Boespflug, *Dieu et ses images : une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris, 2008. Voir aussi, pour une étude ponctuelle, les importantes analyses de Jeffrey Hamburger, « Body vs. Book: The Trope of Visibility in Images of Christian-Jewish Polemic », dans David Ganz, Thomas Lentz éd., *Ästhetik des Unsichtbaren: Bildtheorie Bildgebrauch in der Vormoderne, (Kultbild, Visualität und Religion in der Vormoderne, 1)*, Berlin, 2004, p. 112-145.

23. Jean Wirth, « Le portrait du Christ au Moyen Âge », dans WIRTH 2013, p. 203-222.

24. Hans Belting, « Franziskus. Der Körper als Bild », MAREK et al., 2008, p. 21-36. Sur la nouvelle appréciation de l'inscription possible des états mystiques dans le corps des fidèles à partir du XIII^e siècle, voir André Vauchez, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge, d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, (BEFAR, 241), Rome, 1988, p. 514-548.

25. Ainsi dans le *Hortus Deliciarum*, vers 1180-1195 (détruit), folio 16v ; Rosalie Green, Michael Evans, Christine Bischoff, Michael Curschmann, *Herrad of Hohenbourg Hortus Deliciarum, (Studies of the Warburg Institute, 36)*, 2 vol., Londres/Leyde, 1979, I, p. 96 et II, pl. 9.

26. Lucy Freeman Sandler, *The Psalter of Robert de Lisle in the British Library*, Harvey Miller éd., Londres, 1999. Bien entendu, les chérubins sont décrits en Ezéchiel 1 comme ayant quatre ailes, et les séraphins, en Isaïe 6, possèdent chacun six ailes. Mais le Moyen Âge n'a pas toujours

séparé clairement les deux catégories, et le texte fondamental sur le motif formant la base de cette enluminure, et autrefois attribué à Alain de Lille, porte bien le titre *De sex alis cherubim*.

27. Katrin Kärcher, « Der dunkle Zwilling im Stundenbuch des duc de Berry. Überlegungen zu einer Körperdoppelung », dans MAREK et al., 2008, p. 165-183.

28. Steffen Bogen, « Der Körper des Diagramms: Präsentationsfiguren, mnemonische Hände, vermessene Menschen », dans MAREK et al., 2008, p. 61-81.

29. *Origins of European Printmaking: Fifteenth-Century Woodcuts and their Public*, Peter Parshall, Rainer Schoch éd., (cat. expo., Washington, National Gallery of Art), Washington, 2005, n° 92, p. 292-294. Bien que le texte en bas de la gravure précise *Hec manus continet speculum humane salvationis*, il s'agit d'un dispositif mnémotique rappelant les étapes du remords et de la pénitence, sans lien particulier avec le traité typologique qui porte ce nom. Les deux personnages sont Marie-Madeleine et Marthe.

30. Francesca Dell'Acqua, « Les cinq sens et la connaissance de Dieu. Marie-Madeleine et Thomas dans les Ivoires de Salerne », dans PALAZZO, 2012, 220 bis, p. 571-598.

31. André Vauchez, « L'image vivante : quelques réflexions sur les fonctions des représentations iconographiques dans le domaine religieux en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge », dans Maurice Aymard éd., *Biedni i Bogaci: Studia z dyjełow [Riches et pauvres : études d'histoire sociale et culturelle offertes à Bronław Geremek pour son sixantième anniversaire]*, Varsovie, 1992, p. 231-241.

32. Craig Harbison, *Jan Van Eyck: The Play of Realism*, Londres, (1991) 1999, p. 181-182 et fig. 125.

Christian Heck, émérite, université de Lille 3
christian.heck@univ-lille3.fr