



HAL
open science

“ Du texte à l’image et de l’image au texte : en pratique et en théorie ”

Maud Pérez-Simon, Sandrine Hériché Pradeau

► To cite this version:

Maud Pérez-Simon, Sandrine Hériché Pradeau. “ Du texte à l’image et de l’image au texte : en pratique et en théorie ”. Sandrine Hériché Pradeau; Maud Pérez-Simon. Quand l’image relit le texte, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 11-38, 2013, 287854580X. hal-03912104

HAL Id: hal-03912104

<https://hal.science/hal-03912104>

Submitted on 23 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Sommaire

Du texte à l'image et de l'image au texte : en pratique et en théorie
par Sandrine Hériché-Pradeau et Maud Pérez-Simon 11

L'Antiquité filtrée par l'image

L'Ovide moralisé en prose entre texte et image : un livre illustré de la bibliothèque de Louis de Bruges (ms. Paris, BnF, fr. 137)
par Stefania Cerrito 41

Jean Lebègue et la traduction visuelle de Salluste et de Leonardo Bruni au XV^e siècle
par Anne D. Hedeman 59

Le bélier à la toison d'or entre monstre et merveille : sur quelques représentations médiévales d'une figure sacrificielle antique
par Anne-Claire Soussan 71

L'image comme indice de réception

Le rêve du roi Flualis : mise en texte et mise en image d'enjeux épiques et hagiographiques dans le Roman de Merlin
par Irène Fabry-Tehranchi 85

Illustration et stratégie illustrative dans quelques manuscrits du Lancelot-Graal
par Alison Stones 101

- La baie de Judith à la Sainte-Chapelle.
De la belle héroïne au modèle de vertu*
par Sophie Lagabrielle 119

La relecture intertextuelle d'un texte par l'image

- Lire le De civitate Dei par le biais de l'Apocalypse et vice-versa
Contribution à l'étude du ms. Oxford, Bodleian Library, Laud Misc. 469*
par Elisa Brillì 139
- Lire, regarder, entendre : le jeu des mots et des images
dans les manuscrits du Mortifiement de Vaine Plaisance de René d'Anjou*
par Rose-Marie Ferré 159

L'image propagande

- Le modèle des croisés : trois conquêtes de Jérusalem
par le texte et par l'image*
par Pnina Arad 173
- Le programme iconographique du manuscrit de dédicace
des Passages d'outremer de Sébastien Mamerot :
une tentative d'exhortation à la croisade au temps de Louis XI*
par Marie Jacob 185

Le vocabulaire de l'image, rhétorique visuelle

- Vidas et miniatures dans les chansonniers occitans A, I et K :
un « double filtre métatextuel » ?*
par Jean-Baptiste Camps 201
- Une mise en image du discours moral à la fin du Moyen Âge :
le cas du manuscrit du Secret des secrets et du Bréviaire des nobles
enluminé par Jean Poyer (Paris, BnF, ms. n. acq. fr. 18145)*
par Pascale Charron 221
- Les exempla en image :
du Jeu des échecs moralisés au Ci nous dit*
par Julie Jourdan 233

Images pédagogiques, vocabulaire technique

- L'escrime scolastique du Liber de Arte dimicatoria.*
Un cas de rationalisation par l'image
par Franck Cinato et André Surprenant 249
- Un traité de combat de la fin du Moyen Âge.*
Musée de Cluny, inv. Cl. 23842 (ancienne collection
des princes de Fürstenberg à Donaueschingen, ms. 862)
par Michel Huynh 261
- Le recours au texte pour la création iconographique profane au XIV^e siècle :*
le cas d'un traité de chasse (Livre du roy Modus et de la royne Ratio
de Henri de Ferrières)
par Sandrine Pagenot 271

Théorisation de l'erreur

- Des infidèles armés de pinceaux : les miniaturistes du Conte du Graal*
par Paul Creamer 285
- Machaut illustré dans le manuscrit Vogüé (Ferrell ms. 1) :*
un cycle entre brouillage et surplus de sens
par Julia Drobinsky 299
- Lapsus figurae. Notes sur l'erreur iconographique*
par Pierre-Olivier Dittmar 319
- Cahier d'illustrations couleurs* I
- Index général* 337
- Table des planches et figures* 351

Du texte à l'image et de l'image au texte : en pratique et en théorie

Cet ouvrage a pour vocation de s'inscrire dans le débat sur le dialogue texte-image, de le prolonger, de l'aborder sous un angle particulier ainsi que d'ouvrir de nouvelles pistes d'analyse. Il est le fruit d'un colloque international organisé conjointement, les 15 et 16 mars 2011, par l'EA 173 (Centre d'Études du Moyen Âge) de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3) et l'EA 4509 (Sens, Texte, Informatique et Histoire) de la Sorbonne (Paris 4).

Le rapport texte-image a souvent été envisagé en termes de hiérarchie, voire d'inféodation, de l'image au texte. La question, très débattue, se pose avec une acuité particulière dans les manuscrits médiévaux qui imposent la coexistence de l'écriture et de l'image. Pensés ensemble au moment de la conception de l'ouvrage, le texte et l'illustration conditionnent ensemble sa réception lors du temps de lecture.

Pour réfléchir à l'image en fonction de l'importance qu'elle avait dans l'appréhension des manuscrits et dans la pensée médiévale, il nous a paru pertinent d'aborder le sujet sous les angles de la contradiction et de la réinterprétation. Sont rassemblées ici des études de cas d'images qui s'opposent au texte qu'elles illustrent, le contredisent et en compromettent le sens au point d'en proposer une nouvelle lecture, d'où le titre *Quand l'image relit le texte* qui avait été choisi pour le colloque et que nous avons souhaité garder pour ce volume. Regarder l'image peut inciter le lecteur médiéval ainsi que le lecteur moderne à reconsidérer le texte et à en réévaluer la portée ; mais parce qu'elle donne aussi au texte une cohérence, l'image *re-lie* le texte, le constitue en unité signifiante dans sa polyphonie.

Si chacune des interventions de ce volume aborde le problème sous un jour singulier – image à vocation illustrative, image synthétique, image-traduction –, l'image apporte toujours un surplus de sens qui trouble le propos du texte. Nous les avons organisées en un parcours que nous voulions progressif et

démonstratif, commençant par une réflexion sur le cas particulier, sensible au Moyen Âge, de la réception de l'Antiquité : L'ANTIQUITÉ FILTRÉE PAR L'IMAGE. Comme l'explique Stefania Cerrito (« *L'Ovide moralisé* en prose entre texte et image : un livre illustré de la bibliothèque de Louis de Bruges »), la représentation des dieux païens selon le Maître de Marguerite d'York traduit une lecture évhémériste de ce texte, qui amène le miniaturiste à prendre en compte non seulement la fable mais aussi son interprétation, d'où une plus grande liberté illustrative à l'égard de l'Antiquité. Anne D. Hedeman (« Jean Lebègue et la traduction visuelle de Salluste et de Leonardo Bruni au XV^e siècle ») démontre pour sa part que Jean Lebègue a conçu l'iconographie de sa traduction de Salluste de façon à accompagner le lecteur dans la réception du texte, quitte à trahir un peu ce dernier. L'illustration comme la mise en page guident ainsi la lecture et en fournissent « une traduction visuelle ». Enfin, selon Anne-Claire Soussan (« Le bélier à la toison d'or entre monstre et merveille : sur quelques représentations médiévales d'une figure sacrificielle antique »), l'histoire de Phrixos et du bélier – qui deviendra le bélier de la Toison d'or, après de nombreux transferts et allégorisations – fait l'objet d'adaptations variées selon les manuscrits. Les plus anciens d'entre eux cherchent à minorer l'épisode du sacrifice tandis que le plus récent insiste sur son caractère merveilleux, deux réceptions opposées qui témoignent de la complexité de cette matière tout au long du Moyen Âge et du rôle que l'image a joué pour l'infléchir.

L'image s'impose comme intermédiaire d'un passé aussi bien mythique qu'historique, dont elle assure en même temps qu'elle code la réception. C'est donc L'IMAGE COMME INDICE DE RÉCEPTION que nous avons choisi d'aborder dans un deuxième temps pour élargir l'analyse. Ainsi, l'épisode du rêve du roi Flualis peut faire écho à la situation politique et militaire de la Grande Bretagne de l'époque. Cette interprétation cède la place dans quelques manuscrits à une lecture chrétienne sans équivoque, comme le montre Irène Fabry (« Le rêve du roi Flualis : mise en texte et mise en image d'enjeux épiques et hagiographiques dans le *Roman de Merlin* ») grâce à l'étude des résonances épiques et hagiographiques portées par l'image. Une étude comparative entre trois manuscrits du *Lancelot-Graal* et le rapprochement de ces derniers avec un manuscrit de Gratien permettent également à Alison Stones (« Illustration et stratégie illustrative dans quelques manuscrits du *Lancelot-Graal* ») de repérer les attentes divergentes des commanditaires, entre goût pour le romanesque et intérêt juridique. Enfin, si l'on considère l'iconographie des vitraux de la Sainte-Chapelle comme l'a fait Sophie Lagabrielle (« La baie de Judith à la Sainte-Chapelle. De la belle héroïne au modèle de vertu »), il apparaît que le personnage de Judith y a donné lieu à une lecture moralisée au prix de nombreux écarts avec les sources textuelles, destinés à mieux façonner l'héroïne.

De fait, c'est souvent une lecture intertextuelle des images comme du texte qui permet de percevoir la réception dont l'écrit fait l'objet. Nombre de manuscrits offrent en effet une RELECTURE INTERTEXTUELLE DU TEXTE PAR L'IMAGE. Par sa mise en perspective de la miniature frontispice d'un manuscrit de *De civitate Dei*, Elisa Brilli (« Lire le *De civitate Dei* par le biais de l'*Apocalypse* et vice-versa ») montre que cette dernière a vraisemblablement été conçue grâce à un réseau de références augustiniennes à l'*Apocalypse*. L'image offrirait alors une synthèse de la glose du grand théologien, bien qu'elle semble à première vue s'en éloigner, et servirait de riche prélude à son œuvre. En outre, Rose-Marie Ferré (« Lire, regarder, entendre : le jeu des mots et des images dans les manuscrits du *Mortifiement de Vaine Plaisance* ») fait ressortir l'influence que les écrits de Gerson et les idées de Bernardin de Sienna ont pu exercer sur le texte allégorique de René d'Anjou. Mises au service de la méditation ascétique, les images auraient alors pour rôle de réactiver la mémoire des lecteurs.

L'image est performative dès lors qu'elle participe au parcours spirituel de son lecteur, mais aussi parce qu'elle est utilisable à des fins idéologiques, d'où une quatrième partie sur L'IMAGE PROPAGANDE. L'analyse transversale d'images de conquête de Jérusalem, du Moyen Âge au XX^e siècle, à laquelle se livre Pnina Arad (« Le modèle des croisés : trois conquêtes de Jérusalem par le texte et par l'image »), révèle des constantes dans la représentation positive que les conquérants souhaitent donner d'eux-mêmes. Quant à Marie Jacob (« Le programme iconographique du manuscrit de dédicace des *Passages d'outre-mer* de Sébastien Mamerot : une tentative d'exhortation à la croisade au temps de Louis XI »), elle distingue des stratégies propagandistes complémentaires : l'ellipse à propos des défaites des Français et leur association systématique à des victoires, l'usage de la fleur de lys pour insister sur la seule présence des Français en Terre sainte. Ce faisant, l'image va encore plus loin que le texte en termes d'objectifs politique et argumentatif.

Pour être convaincante, l'image met en œuvre un VOCABULAIRE ET UNE RHÉTORIQUE VISUELLE qu'il convient d'analyser dans ses spécificités. Comme le démontre Jean-Baptiste Camps (« *Vidas* et miniatures dans les chansonniers occitans *A, I et K* : un "double filtre métatextuel" ? »), l'illustration – répétitive – des *vidas* de troubadours convoque des éléments qui introduisent néanmoins de la variation dans des images à première vue indifférenciées. Ces éléments correspondent formellement au vocabulaire des motifs (absence, réciprocité, itinérance...) qui structure les textes. De son côté, Pascale Charron (« Une mise en image du discours moral à la fin du Moyen Âge : le cas du manuscrit du *Secret des secrets* et du *Bréviaire des nobles* enluminé par Jean Poyer ») s'est intéressée au vocabulaire plastique de l'illustration comme à autant de moyens

d'accentuer la tonalité spirituelle du texte. Enfin, Julie Jourdan (« *Les exempla en image : du Jeu des échecs moralisés au Ci nous dit* ») souligne un usage de la répétition et de l'image littérale qui reflète la dimension orale et démonstrative des sermons et qui se met au service de la mémorisation¹.

Le dispositif rhétorique et sémantique déployé dans le registre figuratif rappelle que l'image avait souvent une vocation didactique au Moyen Âge. La partie intitulée IMAGES PÉDAGOGIQUES, VOCABULAIRE TECHNIQUE regroupe trois études de traités. Les deux premiers sont des manuels d'escrime, dont l'un témoigne de la tentative de donner ses lettres de noblesse à une arme d'abord défensive par le biais d'une pédagogie de l'image dans la lignée des grandes systématisations de la pensée scolastique, comme l'expliquent Franck Cinato et André Surprenant (« L'escrime scolastique du *Liber de Arte dimicatoria*. Un cas de rationalisation par l'image »). Un autre manuscrit, inachevé, dernière acquisition du musée de Cluny que Michel Huyhn met en lumière (« Un traité de combat de la fin du Moyen Âge. Musée de Cluny, inv. Cl. 23842 [ancienne collection des princes de Fürstenberg à Donaueschingen, ms. 862] ») ne comporte que des images annotées dont l'analyse laisse deviner l'intervention d'un maître d'armes. Enfin, Sandrine Pagenot (« Le recours au texte pour la création iconographique profane au XIV^e siècle : le cas d'un traité de chasse ») suggère que, derrière la mise en images du *Livre du roy Modus et de la roine Ratio* de Henri de Ferrières, se profile une personne familière des pratiques de vénérie.

Cette incursion au sein des modes de fabrication des manuscrits pédagogiques laisse deviner l'intervention de spécialistes dès l'instant où sont élaborés des cycles iconographiques particulièrement détaillés et sophistiqués, ce qui nous amène à reconsidérer et à mettre en perspective la question de l'infidélité iconographique au cours d'une dernière partie sur la THÉORISATION DE L'ERREUR.

Pour commencer, Paul Creamer (« Des infidèles armés de pinceaux : les miniaturistes du *Conte du Graal* »), revenant sur les conditions d'élaboration des manuscrits du roman de Chrétien de Troyes, fait l'hypothèse que leur possible fabrication à la chaîne et d'après des modèles préconçus soit propice aux erreurs d'interprétation du texte. Julia Drobinsky (« Machaut illustré dans le manuscrit Vogüé [Ferrell ms. 1] »), grâce à l'analyse d'un manuscrit dont l'accès a tout récemment été ouvert au public, souligne la part de liberté

1. Sur ce manuscrit, voir 2010, M.-A. Polo de Beaulieu, P. Collomb, J. Berlioz (dir.), *Le tonnerre des exemples. Exempla et médiation culturelle dans l'Occident médiéval*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 289-366.

des artistes médiévaux en même temps que la coexistence possible entre des erreurs liées à l'exécution rapide de certains sujets et celles explicables par le rendu subtil d'implications idéologiques et axiologiques sous-entendues dans le texte. Enfin, Pierre-Olivier Dittmar (« *Lapsus figuræ*. Notes sur l'erreur iconographique ») reconsidère la notion même d'« erreur », en faisant la part des choses entre l'usage philologique de l'erreur, qui n'est alors pas traitée en tant que telle, et le préjugé normatif des historiens de l'art. Il propose ainsi une troisième voie, qui est la reconnaissance de la possibilité d'un écart, d'un *lapsus figuræ*, rappel de la conception tout humaine des manuscrits et trace d'un inconscient qui affleure.

Pour offrir à ces contributions l'éclairage qu'elles méritent, nous voulons cerner auparavant l'horizon du rapport texte-image et lui donner du champ, en montrant à quel point les deux domaines sont coréférents du point de vue terminologique comme de celui de leurs modes de fonctionnement. Nous analyserons ensuite l'image comme interaction – interaction avec un co-texte, avec un contexte formel et avec un contexte intellectuel et visuel – avant d'aborder la question du métadiscours : comment les images disent-elles et comment dire les images ? Chacun de ces développements sera l'occasion de faire un point sur l'historicité du débat, sur son actualité, et, nous l'espérons, ouvrira de nouvelles pistes de recherche.

Une comparaison à but méthodologique

Le vocabulaire trahit des formes de pensée. L'emploi d'un vocabulaire de l'image pour analyser les textes et d'un vocabulaire textuel pour analyser l'image laisse transparaître une parenté de fonctionnement dont il est nécessaire de prendre la mesure, si l'on veut échapper aux éternels débats sur la préséance du texte ou de l'image.

Le texte parle comme une image : les figures du discours

L'interpénétration essentielle du mot et de l'image est d'emblée perceptible dans le vocabulaire, hérité de l'Antiquité, que l'on trouve employé pour caractériser le premier. Que le langage textuel puisse être assimilé au langage de l'image, un premier exemple en est fourni, en effet, par le terme latin *figura*² : « configuration, forme, aspect, représentation sculptée », mais aussi,

2. Pour une synthèse sur la notion, voir E. Auerbach, 2003 [1938], *Figura*, trad. D. Meur, Paris, Macula.

en rhétorique au I^{er} siècle, chez Quintilien ou Sénèque³ par exemple, « mode d'expression (figures de style) ». Dérivé de *figura*, le verbe latin *figurare* présente la même polysémie : actif aussi bien dans le domaine de la création plastique que de l'invention verbale, il signifie « représenter », ainsi qu'« orner de figures (en rhétorique) ». Par ce sens, il rejoint l'idée très visuelle du style comme ornement du langage. C'est d'ailleurs le terme choisi par Marbode au XI^e siècle comme titre de son guide de versification, *De ornamentis verborum*. Et plus tard, au XII^e siècle, seront contemporains les sens du mot *figure*, issu de *figura*, en tant que « représentation dessinée, image, illustration » et qu'« illustration verbale, moyen imagé de faire comprendre », jusqu'à la locution *par figure*, « allégoriquement », qui reprend le terme latin *figura* employé au sens de « signe, symbole »⁴.

Il faut attendre la fin du XVI^e siècle⁵ cependant pour que le mot *figure* soit employé en rhétorique dans un syntagme tel que *figures de mots et de pensées*, assimilable à la figure de style qui, dans un discours, survient telle une illustration. Générée « comme si le texte lui-même fabriquait des motifs ornementaux »⁶, la figure de style dessine en filigrane l'ossature de la pensée représentative, qu'elle réfère aux relations entre unités présentes dans le même fragment de discours, formulables alors en terme d'antithèse, de comparaison, d'inversion, d'ellipse, de chiasme, d'hyperbole, d'oxymoron, de répétition, ou

3. Quintilien, *De institutione oratoria*, 9, 1, 1 ; 9, 2, 27, etc. ; Sénèque, *Epistulae ad Lucilium*, 108, 35. Sur l'emploi qu'en fait Quintilien, voir E. Auerbach, 2003, p. 27-31. Pensons aussi à l'usage, chez Quintilien, du mot *schema* (figure géométrique) pour désigner une figure de style, terme repris par les grammairiens du Moyen Âge comme Rutilius Lupus dans ses *Schemata lexeos*. E. Faral, 1982 [1924], *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle, recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Genève, Slatkine, p. 48.
4. Sur la conception tropologique de la *figura* dans l'art et la pensée du Moyen Âge, voir G. Didi-Huberman, 1990, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion.
5. (1580). Pour cette vue en diachronie des sens de *figura* / *figure*, voir A. Rey, 1992, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, vol. I, p. 795-796.
6. H. Suhamy, 1995 [1981], *Les figures de style*, Paris, PUF, « Que sais-je? », p. 7. « L'ornement dans le discours, c'est une machine à produire des images, c'est dessiner avec les mots. La Rhétorique à Herennius va dans ce sens, où ce sont les trois styles (*gravis, mediocris, extenuatus*) qui sont qualifiés de *figurae* (Herennius, IV, 11, p. 138) ». Th. Golsenne, 2003, *L'art et l'apparence. Les formes de l'ornementalité dans la marche d'Ancône à l'époque de Carlo Crivelli*, thèse d'histoire de l'art sous la direction de Ph. Morel, université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, non publiée, p. 131.

qu'elle se définisse, traditionnellement sous le nom de *trope*⁷, comme un écart par rapport à une valeur de référence, qui fonde le sens figuré.

Quant au terme *image*, bien qu'il n'appartienne pas au vocabulaire technique de la rhétorique⁸, il est très souvent utilisé pour rendre compte des aspirations descriptives d'un texte, car beaucoup de figures renvoient aux effets visuels produits par des mots⁹. Anecdote destinée à agrémenter et à exemplifier un sermon, l'*exemplum* médiéval est ainsi souvent décrit comme une *image* en raison de sa vocation foncièrement illustrative. Paradoxalement pourtant, la mise en image des *exempla* dans les manuscrits est rare et complexe, comme le montre Julie Jourdan dans son article « Les *exempla* en image... ». De même, la description, figure macrostructurale de second niveau¹⁰, englobe les variétés canoniques du portrait, du tableau, de l'*ekphrasis*, ou encore de la prosopographie, dont les seules terminologies disent l'ambition figurative. Au cœur de la parenté, voire de la concurrence, qui fut soulignée très tôt entre la peinture et la poésie¹¹ – que cela soit d'abord dans l'épopée pour célébrer l'*agalma*, puis dans la mimésis entre rivaux de la tradition rhétorique –, l'*ekphrasis*¹², en

7. Rappelons que dans les théories classiques de la rhétorique, dont l'ouvrage le plus abouti est celui de P. Fontanier, 1977 [1821-1830], *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, les tropes se trouvent distingués, comme chez Quintilien, des figures.
8. G. Molinié, 1992, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, voir sous l'entrée « image », p. 169. Molinié considère que l'*image* « désigne une certaine structuration de l'ensemble comparaison-métaphore-métonymie ».
9. À ce sujet, Jean-Claude Bonne emploie l'expression de « textes visionnaires » pour des contenus « producteurs d'images ou de métaphores visuelles ». J.-Cl. Bonne, 1996, « Art et image », *Une école pour les sciences sociales. De la VI^e section à l'École des hautes études en sciences sociales*, Paris, Les Éditions du Cerf, p. 365.
10. Molinié, 1992, p. 112-113.
11. L'expression latine *ut pictura poesis*, qui serait l'écho latin du discours du grec Simonide de Chéos, le père putatif de la comparaison entre poésie et peinture, est tirée de l'*Art poétique* d'Horace (v. 361-362 : « *Ut pictura poesis. Erit quae, si propius stes, / Te capiat magis, et quaedam, si longius abstes* »). Horace y compare la poésie à la peinture selon le critère de la distance par rapport à l'objet lu ou regardé, de sorte que l'œuvre captive plus ou moins. Cette expression a donné lieu, pendant la Renaissance et à l'âge classique, à une doctrine prônant la gémellité des deux arts quant à leur nature, leur contenu et leur but. La peinture serait une poésie muette et la poésie, une peinture faite avec des mots.
12. Sur l'historique de la notion et les aléas de son histoire, voir M. Costantini, 1995, « Écrire l'image, redit-on », *Littérature*, 100, p. 22-48. Apparue à partir du 1^{er} siècle après J.-C., le concept d'*ekphrasis* signifie d'abord « description », notamment avec Aélius Théon (1^{er} siècle ?) et Hermogène (11^e siècle ?), dans des traités de rhétorique (les *Progymnasmata* pour le premier, l'*Art rhétorique* pour le second). Le mot a alors un sens bien différent de son acception moderne. Le verbe *ekphrazô* signifiant « exposer

Les images parlent comme un texte

Au Moyen Âge en particulier, dès lors que l'expression verbale s'accompagne volontiers d'une image, qu'il s'agisse d'enluminures, mais aussi de devises, de blasons, de calligraphies figuratives, la « lecture » de l'image, comme on lirait un texte, s'affirme comme une métaphore récurrente¹⁸. Enracinée dans les missives que Grégoire le Grand adressa en 599 et 600 à l'évêque de Marseille, Serenus, pour refréner ses tendances iconoclastes au sein de l'édifice religieux, l'idée parcourt toute la pensée médiévale¹⁹. La fonction des images étant essentiellement mémorielle et didactique, leur perception est pensée sur le mode de la lecture d'un texte écrit. L'image peinte doit être lue comme une écriture par le spectateur sous peine d'être incomprise, au même titre que le serait la *figura* de lettres dont seule la forme serait admirée²⁰. Or le recours au texte biblique, ou à ses commentaires, s'avère en général nécessaire pour effectuer cette opération. Cette théorie médiévale de l'image, qui voit en cette dernière l'illustration d'un texte, plus ou moins explicite, et qui la place nécessairement dans le sillage du verbe, a dépassé les frontières du Moyen Âge²¹. Bien qu'elle appelle certaines nuances, elle est très souvent illustrée par les articles de ce volume²², mais, ne l'oublions pas, elle est intrinsèquement porteuse d'un point de vue réducteur sur une image pour ainsi dire condamnée à n'être que seconde ; car s'il est aujourd'hui courant, à partir d'œuvres littéraires contemporaines, d'accorder à l'image une primauté par rapport au texte et de faire de celle-ci la génératrice de mots qu'elle a le pouvoir d'inspirer²³, l'idée ne va

18. Voir sur cette notion de « lecture » de l'image la mise au point que fait E. Sears, 2002, « "Reading images" », in *eadem* et T. K. Thomas (dir.), *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, University of Michigan Press, p. 1-8.
19. C. M. Chazelle, 1990, « Pictures, Books and the Illiterate : Pope Gregory's Letters to Serenus of Marseille », *Word and Image*, 6, p. 138-153 ; O. Boulnois, 2008, *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XV^e siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, p. 82-95.
20. J.-Cl. Schmitt, 2002, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, p. 102.
21. Pour Schmitt, 2002, cette vision réductrice de l'image perdure « jusqu'à aujourd'hui sur notre perception des images et souvent sur les méthodes de l'histoire de l'art ».
22. Voir *infra* : « L'image en rapport avec le co-texte ».
23. Costantini, 1995, remarque par exemple que « la morphogenèse hétérosémiotique dans le sens de l'image engendrant la littérature d'une façon principielle et structurelle est moderne, alors que dans l'autre sens, elle est très ancienne puisqu'elle remonte sans doute en Grèce à la céramique géométrique, où l'on trouve des illustrations de l'Odyssee. Ainsi, on a pu montrer que telle œuvre de Robert Pinget ne se comprenait que si un mandala était pensé à son origine... », p. 39-40.

guère de soi à partir d'un corpus de manuscrits. Il n'est pas impossible cependant d'aller contre la conception ancillaire de l'image ou, pour le dire différemment, contre le « préjugé textologique », ainsi que le qualifient Franck Cinato et André Surprenant dans l'article qu'ils consacrent au manuscrit de Leeds, Royal Armouries, I. 22. Dans cette œuvre didactique, où le rapport texte-image procède visiblement à rebours, on assisterait, en effet, à « l'intégration du langage plastique au pouvoir de représentation de la pensée scolastique ».

Vouloir lire l'image comme on lirait un texte provient cependant aussi d'une autre origine, moins réductrice pour l'image et bien plus récente, puisqu'elle date des années 1960. Développées en France essentiellement à partir des travaux de Roland Barthes, la sémiologie de l'image, sa « rhétorique »²⁴, ou encore sa « grammaire »²⁵ marquent désormais le champ des études consacrées à l'image. Bien que cette approche sémiologique, qui emprunte à la linguistique ses outils, ait été fortement critiquée ensuite²⁶, elle a eu le mérite, semble-t-il, de desserrer l'étau interprétatif dans lequel était enfermée l'image et de donner à celle-ci une forme d'autonomie nouvelle, qui s'est traduite notamment par son droit de cité dans l'université. Elle intervient d'ailleurs de façon synchrone avec l'émergence du concept de « pensée figurative », qui suppose que l'on pense en images et qui fait des œuvres visuelles des actes de pensée autonomes et non le reflet d'un discours ou d'une doctrine ; sous-jacent encore aujourd'hui à toute analyse de l'affranchissement de l'image par rapport au texte, ce concept fut élaboré par Pierre Francastel, notamment dans *La figure et le lieu* publié en 1967. Dès lors, les procédés formels participent à la production du sens dans les images.

La sémiologie de l'image s'est ensuite nuancée d'un certain pragmatisme, qui veut tenir compte du regard du spectateur et laisser la place à une étude de la réception en contexte. Et, dans le cas de l'image médiévale, il faudra attribuer à ce dernier mot le sens le plus large possible, contextes historique, géographique... de la production de l'œuvre, mais aussi situation matérielle

24. À cet égard, l'article fondateur est celui de R. Barthes, novembre 1964, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, p. 40-51.
25. Voir, par exemple, les travaux de F. Garnier, 1982, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, vol. I, *Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, et *idem*, 2003, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, vol. II, *Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'Or.
26. Rudolf Arnheim estime par exemple que la pensée médiatisée par le langage n'est pas le seul mode de pensée dont nous disposons, et qu'il existe aussi une pensée sensorielle et une pensée visuelle qui s'organisent en réseaux interactifs et dont on ne peut pas rendre compte de façon satisfaisante par les mots. R. Arnheim, 1997 [1972], *Visual Thinking*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press.

de l'image sur la page manuscrite et, enfin, par rapport à d'autres images, à l'intérieur de séries iconographiques. On parlera ainsi dorénavant plutôt d'une « sémantique », par référence à Benveniste²⁷, du langage figuratif, dont le sens ne doit pas être cherché dans de « supposés signes figuratifs, mais n'existe que dans des "phrases", des assemblages d'éléments signifiants (des réseaux figuratifs) formant d'emblée des nœuds de rapports »²⁸. L'iconographie relationnelle, ainsi que la qualifie Jérôme Baschet, s'intéressera entre autres au « syntaxique ». Proposée par Jean-Claude Bonne²⁹, et cela dans la continuité des travaux de Meyer Schapiro³⁰, cette notion suppose que l'attention se porte sur les rapports unissant et faisant jouer entre eux, au sein même de l'image et/ou de la page, les éléments de la représentation. Brouillant la dichotomie « fond/forme », elle postule que les propriétés plastiques et chromatiques sont signifiantes du fait qu'elles contribuent à définir les relations entre les motifs composant l'image. Or, pour articuler les mots et les images, mais aussi, au sein de l'image, le fond et la forme, il faut les envisager non en termes hiérarchiques, mais les penser l'un par l'autre, dans leurs reprises comme dans leurs antagonismes. Ainsi l'interprétation de l'image au moyen de la syntaxe, mais aussi des propriétés du nom³¹, s'avère efficiente pourvu que l'on renonce à croire en des liens directs et figés entre chacun des éléments figurés, constituants du sens de l'image, et les interprétations qu'ils peuvent susciter.

Pour suivre la démarche préconisée par Baschet, « travailler à penser [l]es modes d'articulation [du champ visuel] avec les autres domaines de la pensée »³², mais sans prétendre calquer le mode de fonctionnement de l'image sur celui du texte, on voudrait faire ici l'hypothèse de quelques procédés formels et rhétoriques partagés par le texte et par l'image. Situés à plusieurs

27. E. Benveniste, 1974, *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard, en particulier « Sémiologie de la langue », p. 43-66.
28. J. Baschet, 2008, *L'iconographie médiévale*, Paris, Folio, p. 164. Baschet parle, il est vrai, de la « sémantique des images-objets ».
29. J.-Cl. Bonne, 1984, *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Paris, Le Sycomore. Rappelons qu'à partir de la lecture du tympan roman de Conques, l'auteur définit six grandes catégories syntaxiques, qui désignent des « opérations plastiques signifiantes » dont les différentes combinaisons définissent l'art roman : pliure, compartimentage, franchissement, fusion, torsion, entrecroisement.
30. M. Schapiro, 2000 [1973], *Les mots et les images, littérature et symbolisme dans l'illustration d'un texte*, Paris, Macula.
31. Pour reprendre le titre d'un article de J. Wirth, juillet-décembre 1994, « L'emprunt des propriétés du nom par l'image médiévale », *Études de lettres*, p. 61-92.
32. J. Baschet, 1996, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales HSS*, 51, 1, p. 93-133, en particulier p. 98.

niveaux, ils peuvent intéresser la sémantique (des éléments autonomes pris pour leur contenu), la syntaxe et les figures de construction (l'agencement des mots en vue de créer un effet), les tropes (figures de transfert, de détournement du sens comme la métonymie) et l'argumentation (en vue de démontrer ou de convaincre).

Pour la sémantique, citons l'exemple bien connu de Meyer Schapiro qui compare l'opposition figurative entre des personnages de face et des personnages de profil à l'opposition entre les pronoms personnels « je » et « il »³³, qui correspondent à deux énonciations distinctes. Le lecteur est impliqué différemment dans l'image selon que le personnage figuré le regarde (se montre à lui comme un « je »), initiant la possibilité d'une interlocution, ou que le personnage – de profil – semble être tout entier immergé dans l'action. C'est alors un « il » dont le lecteur – extérieur – se contente de suivre les péripéties. La représentation, pour le moins atypique, d'un troubadour de dos, que Jean-Baptiste Camps met en valeur dans « *Vidas* et miniatures... », serait, dans ce type d'analyse, l'équivalent d'un « celui-là », pronom démonstratif tonique de mise à distance. L'équivalence serait stérile si elle s'arrêtait là, mais elle est productive de sens dans la mesure où l'on se rappelle que ce pronom est, dès l'origine, porteur d'une ambiguïté, entre désignation objective de l'éloignement et distance qualifiée soit méliorativement, soit péjorativement. Et de fait, Jean-Baptiste Camps souligne qu'une telle configuration peut désigner la mort du troubadour, et donc son éloignement, et/ou exprimer une réserve, voire une condamnation de l'anthropophagie évoquée dans sa *Vida*.

En parlant de syntaxe visuelle, on rejoint bien sûr le terme usité par Jean-Claude Bonne, mais on peut l'affiner en important toutes les nuances du vocabulaire syntaxique proprement dit. L'analyse littéraire propose en effet des catégories opératoires pour l'image. Si l'on prend l'exemple de la répétition, elle oppose la répétition de la forme et la répétition du contenu, distingue les répétitions simples des répétitions avec variation et discrimine en fonction de la place de la répétition dans la phrase et des possibilités d'enchaînement. La terminologie qui rend compte de ces distinctions fournit autant de possibilités d'analyse et permet de mieux penser la différence pour la prendre en compte. Si certains termes sont déjà passés dans l'analyse de l'image comme le « chiasme », ne pourrait-on pas reprendre aussi, par exemple, celui d'« anaphore » pour désigner différents segments commençant toujours par la même unité, ce qui est un cas fréquent dans les enluminures ? L'anaphore donne du rythme à une séquence, tout en insistant sur la similarité entre différentes

33. Schapiro, 2000, l'article : « Face et profil comme formes symboliques », p. 93-124.

scènes et sur la multiplicité de conséquences possibles d'une même action³⁴. Ce volume fournit maints exemples où le vocabulaire de la rhétorique est susceptible d'apporter une grille terminologique à la lecture d'une image. Ainsi, dans son article, « Le programme iconographique du manuscrit de dédicace des *Passages d'outremer...* », Marie Jacob démontre que l'enlumineur, Jean Colombe, a fortement minoré les pertes françaises par rapport aux pertes musulmanes en procédant à une atténuation figurale qui fait songer à l'euphémisme. De son côté, Pierre-Olivier Dittmar revient dans « *Lapsus figuræ...* » sur la figure de Judith-Salomé du tableau de Francesco Maffei, qui fut étudiée avec des conclusions divergentes par Panofsky, Daniel Arasse et Jean Wirth ; or ne pourrait-on voir comme équivalence à l'ambiguïté de cette image la figure littéraire de l'antanaclase, qui exploite toutes les possibilités discursives de la double entente ? L'antanaclase joue en effet sur les sens différents, voire opposés, que peut avoir un même terme apparaissant « deux fois dans un segment, avec deux sens différents »³⁵. La femme tenant la tête décapitée est à la fois le bourreau du saint (Salomé), comme le suggère le plateau sur lequel est la tête, et celle qui a sauvé le peuple juif (Judith), si l'on se réfère à l'arme qu'elle tient. Elle devient un prototype de l'ambivalence féminine, qui est souvent exhibée dans l'iconographie médiévale, comme le montre aussi Elisa Brilli, « Lire le *De civitate Dei...* ». La femme figurée en trône peut faire référence à la fois à la *mulier amicta solis* de l'*Apocalypse*, à la Vierge, à l'*ecclesia* méditative et conquérante et à une allégorie de la sagesse. Ainsi surdéterminée, l'image rend compte de la complexité de la pensée ecclésiologique médiévale et nous restitue un horizon culturel dans lequel les gloses se superposent sans se contredire³⁶.

Les tropes sont des figures de détournement du sens. Ils permettent des distinctions entre différents types de comparaison, avec formulation explicite ou implicite (métaphore) du terme comparé. L'absence du terme comparé permet

34. Ces idées ont été développées par M. Pérez-Simon, « Une rhétorique pour l'image ? », *Faire de l'anthropologie historique du Moyen Âge aujourd'hui*, Colloque organisé par l'EHESS, Paris, 21-22 novembre 2008, et feront l'objet d'une publication ultérieure, plus développée.

35. Molinié, 1992, p. 50.

36. Les figures de construction ne sont pas les seules mobilisables pour l'analyse iconographique ; la terminologie grammaticale peut aussi permettre, à notre sens, de formuler des effets visuels. Ainsi, dans « Le recours au texte... », Sandrine Pagenot, commentant une image représentant trois étapes de la curée du cerf, note que la première, et la plus importante, est placée au centre, en dépit de la chronologie. Cette procédure d'extraction d'un élément pour le mettre en valeur pourrait être rapprochée en grammaire d'une phrase clivée, du type « c'est le » [droit fait au limier], « qui » [est la partie la plus importante de ce rituel].

au comparant de prendre une existence presque autonome, de remplacer le premier, créant ainsi un univers plus abstrait, voire onirique. Bien plus, dans le système de l'élocution aristotélicienne, la métaphore prend la place dominante parce qu'elle rapproche deux termes connus pour produire un enseignement nouveau³⁷. Les théories classiques ont beaucoup insisté sur la dimension « imageante » de la métaphore, et c'est là qu'elle prend pour nous un intérêt nouveau, dans la mesure où la particularité de certaines images médiévales est de transcrire littéralement la métaphore, acquérant par là une force persuasive renouvelée. Comme on le voit dans l'article de Julie Jourdan, les paraboles du Christ, qui reposent sur un système d'analogies métaphoriques, peuvent être transcrites littéralement dans le *Ci nous dit*. L'image illustrant la leçon chrétienne « Il est aussi difficile à un riche d'entrer au paradis qu'il le serait à un chameau de passer par le trou d'une aiguille » place ainsi en vis-à-vis un chameau et une aiguille démesurée. Le résultat déconcertant interpelle le lecteur, éveille sa curiosité et l'oblige à se référer au texte, l'image devient performative. La métonymie, autre trope dont l'« une des plus fortes déterminations sémantiques réside dans la sélection d'un attribut d'une réalité, attribut que l'on met en valeur ou par lequel on désigne cette réalité »³⁸, est une figure usuelle du langage de l'image. Anne D. Hedeman note la tendance des artistes à signaler les qualités ou les défauts d'un personnage par le costume, et Pnina Arad analyse l'Église du saint Sépulcre et le Dôme du rocher comme des métonymies de la Ville sainte. Figure économique par excellence, la métonymie est fréquente car elle est efficace, elle propose un rapprochement d'autant plus convaincant qu'il est bref et frappant, supposé comme évident au premier regard. Julia Drobinsky parle par ailleurs de « juxtaposition métonymique » pour rendre compte de la concomitance dans une même image d'un personnage et du contenu de son discours, procédé habile, progressivement interdit par l'émergence du naturalisme dans l'image associée à la naissance de la perspective. On le voit, la figure visuelle peut refléter une figure textuelle, mais il n'est pas besoin de repérer un parallélisme de fonctionnement strict entre un texte et son illustration pour convoquer un vocabulaire rhétorique au service de l'analyse de l'image.

Nous terminerons sur une brève proposition d'application des figures argumentatives à l'image. Dans l'enluminure frontispice de l'*Ovide moralisé* du manuscrit étudié par Stefania Cerrito, la représentation d'Ovide donne à voir l'« argument d'autorité » initial, légitimant le discours à venir, comme le soulignent l'index pointé vers l'œuf et la scène de la Genèse qui en porte la glose.

37. Aristote, *La rhétorique*, t. III, trad. Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 1973, 1410b.

38. Molinié, 1992, p. 217-218.

Encore, Anne D. Hedeman montre combien Jean Lebègue utilise subtilement l'« argument par analogie » pour laisser entendre à ses contemporains la puissance des armées romaines. Le choix qu'il fait de représenter les armoiries romaines par celles du Saint Empire romain transpose en termes visuels la parenté terminologique et propose au lecteur un équivalent contemporain aux forces armées de Rome, transférant l'autorité des Romains au service du Saint Empire.

La convocation du vocabulaire de l'analyse textuelle pour étudier l'image ne prétend pas réduire un langage à l'autre. Elle offre seulement des outils pour nommer³⁹, pour essayer de rendre compte de phénomènes dans leur complexité, et d'approfondir cette complexité par ce que les éléments grammaticaux et figures de style véhiculent comme problématiques propres. Elle n'exclut pas que chaque œuvre fonde son propre code, que chaque image crée sa propre sémiotique, mais apporte un éclairage fascinant sur la force des propositions du texte et de l'image dès lors qu'on l'appuie sur la combinatoire de leurs éléments expressifs.

L'image interactive

L'image et le texte offrent donc une certaine parenté terminologique qu'il est possible d'exploiter pour nourrir l'analyse. Qu'en est-il maintenant plus spécifiquement du rapport texte-image dans les manuscrits médiévaux qui imposent leur cohabitation? Comment appréhender l'image dans ce co-texte contraint? C'est un réseau interactif qui se met en place au sein même du manuscrit (contexte matériel) et au-delà (contexte intellectuel et contexte visuel). L'image se construit dans et par ce réseau dynamique d'interactions.

L'image en rapport avec le co-texte

La plupart des études que les auteurs de ce volume mènent sur le rapport texte-image le sont, comme la problématique même du colloque les y invitait, en terme d'équivalence des contenus verbal/figuré. En s'attachant donc à définir dans quelle mesure et selon quelles modalités l'image représente ce qu'il y a dans le texte, elles retrouvent les quatre catégories, combinatoires définies par Christiane Raynaud⁴⁰, de « traduction », « développement », « contraction » et

39. Voir à ce sujet *infra* « Comment dire l'image? ».

40. C. Raynaud, 1997, *Le commentaire de document figuré en histoire médiévale*, Paris, Colin, p. 116-131. Rappelons que dans le cas de la traduction, « l'image explicite le

lité des représentations du panthéon antique de l'*Ovide moralisé en prose* dans le manuscrit de Paris, BnF, fr. 137.

Il est des cas aussi où la transposition du texte par l'image obéit à des fins politiques, voire propagandistes. Comme le montre Prina Arad, les manuscrits de la chronique de Guillaume de Tyr qui furent réalisés à Saint-Jean-d'Acres illustrent de façon particulière la conquête de Jérusalem; en s'affranchissant des modèles iconographiques en vigueur pour représenter la prise d'une ville, ils choisissent de mettre en valeur le statut spirituel de la cité. Quant à Marie Jacob, elle fait apparaître que le programme iconographique du manuscrit de dédicace des *Passages d'outremer* de Sébastien Mamerot, enluminé par Jean Colombe, détourne le récit pour mieux exalter la gloire des croisés et fonctionne ainsi comme une exhortation à la croisade adressée à Louis XI.

Au-delà des équivalences de contenu entre langage verbal et langage figuré, on peut avancer l'idée d'une traduction du texte par l'image qui s'opère de façon structurelle et homologique, et non plus seulement figurative. Comme le montre Jean-Baptiste Camps, le vocabulaire restreint de formules et motifs textuels des *Vidas* contenues dans les chansonniers occitans *A*, *I* et *K*, trouve un équivalent dans une image qui présente, elle aussi, un vocabulaire limité, nourri des attributs, du décor, des costumes, des gestes et positions des troubadours représentés. À partir d'une analyse iconographique « traditionnelle » qui s'appuie sur l'étude des personnages, il postule l'existence d'un « double filtre métatextuel » mettant sur le même plan les *vidas* et les miniatures. Il arrive aussi que la représentation du contenu verbal par l'image s'avère problématique quand il s'agit, par exemple, de représenter l'invisibilité⁴¹. Ainsi que le montre Irène Fabry dans « Le rêve du roi Flualis... », la figuration de l'invisibilité de Merlin peut aboutir à des solutions variées, dont certaines qui prennent une forme spatialisée grâce à la juxtaposition de deux registres figuratifs contrastés. Or cette dernière solution s'appuie sur une matérialité de l'image qu'il s'agit à présent de considérer.

*Image et texte en rapport avec leur réalité matérielle :
un rapport concurrentiel ou complémentaire ?*

Inhérente à l'approche de chaque miniature, la matérialité des images est abordée dans tous les articles. La présence sur un même support du texte et de l'image implique, en effet, une concomitance, que sous-tend *a priori* un rapport

41. Voir le chapitre de C. Heck, 2002, « Montrer l'invisible », in J. Dalarun (dir.), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, p. 269-293.

plus ou moins concurrentiel. Des questions se posent naturellement, auxquelles il n'est pas sûr d'ailleurs que l'on puisse apporter des réponses fermes, car elles varient peut-être d'une individualité à une autre : que regarde-t-on en premier sur un folio enluminé, le texte ou l'image ? À partir de quelle taille l'image éclipsera-t-elle nécessairement, dans un premier temps, le texte ? Et la proportion ne varierait-elle pas en fonction de chacun ? Cependant, la distinction entre image et écriture étant bien moins nette au Moyen Âge qu'à notre époque, comme l'indiquent la présence de lettres ornées et historiées qui sont elles-mêmes images, ainsi que le recours fréquent à l'écriture dans l'image, il est possible que ces questions soient éminemment contemporaines et qu'elles n'aient aucun sens pour un œil médiéval, autrement dit que la conjonction de l'image et de l'écrit était si absolue qu'elle se faisait en dehors de toute concurrence perceptive. Les travaux menés actuellement sur « le texte comme image », qui prennent en considération la beauté de la calligraphie médiévale, l'art de la mise en page, et interrogent la problématique de la lettre comme image⁴², sont une autre façon de renouveler et d'approfondir le débat. Toujours est-il que le traitement matériel de l'image – ses dimensions et ses proportions, la place qu'elle occupe sur un folio, son positionnement par rapport à la rubrique – est porteur de significations qui peuvent être plus ou moins corrélées au texte.

Ainsi Pascale Charron étudie-t-elle la création d'un cycle iconographique dans le manuscrit du *Secret des secrets* et du *Bréviaire des nobles* enluminé par Jean Poyer en s'appuyant sur le format, la mise en page, l'encadrement, les effets séquentiels et rythmiques des images. Quant à Julie Jourdan, elle montre comment la formule rubriquée « Ci nous dit » fonctionne comme un signe visuel au sein de la matérialité du texte. L'emploi de la mise en page, et en particulier l'échelle des images et la répartition grisaille-couleur, apparaissent aussi comme des éléments fondateurs de la traduction visuelle du texte pour Anne D. Hedeman. Encore, dans « Machaut illustré... », Julia Drobinsky étudie le point d'insertion de chaque image dans le texte afin de comparer le contenu figuratif au signifié verbal. Enfin, dans « L'escrime scolastique du *Liber de Arte dimicatoria*... », Franck Cinato et André Surprenant se sont appuyés sur la codicologie et la structuration de la page pour en déduire l'antériorité de l'image sur

42. J. Hamburger, « Script as Image », in F. Coulson (dir.), *Oxford Handbook of Latin Paleography*, Oxford, Oxford University Press, sous presse, et *idem*, « Visible Speech : Picturing Scripture in the Prayer Book of Ursula Begerin and the Medieval Tradition of Word Illustration », in S. Mossman et N.F. Palmer (dir.), *Literaturbetrieb im spätmittelalterlichen Straßburg*, Tübingen, Niemeyer (Kulturtopographie des alemannischen Raums), sous presse. Voir aussi S. Hériché-Pradeau, « Inscription et image dans quelques romans médiévaux (XIII^e-XV^e siècle), à paraître en 2013 dans *Le Moyen Âge*.

un texte qui fonctionne comme une glose de la première. Au-delà du dialogue intellectuel et matériel entre le texte et l'image au sein du manuscrit, on peut rencontrer des cas d'interaction à distance d'autant plus difficiles à définir.

L'image en rapport avec son environnement intellectuel

Un certain nombre d'articles de ce volume témoignent du fait que les miniatures d'un manuscrit peuvent être influencées par des textes autres que ceux qu'elles accompagnent. S'il est possible de les retrouver à force de recherches érudites, le degré d'implicité qui est le leur apparente ce type d'investigation à une enquête policière. C'est ainsi qu'opère Elisa Brilli dans « Lire le *De civitate Dei*... » afin de décrypter pas à pas le frontispice à double registre du manuscrit de la Bodleian Library, Laud. Misc. 469. Un seul des éléments constitutifs de l'image peut trahir une influence intellectuelle extérieure, comme le montre Pascale Charron en analysant la figure de Persévérance dans le *Bréviaire des nobles* d'Alain Chartier. L'échelle qui accompagne la personnification allégorique renvoie à un répertoire savant, directement puisé dans l'iconographie religieuse de l'échelle céleste, ce qui a pour effet de créer un surenchérissement par rapport au texte ; nous avons par ailleurs là un exemple de la circulation bien attestée de motifs iconographiques. Stefania Cerrito souligne de son côté l'influence de la méthode exégétique evhémériste sur la lecture de l'*Ovide moralisé*. De même, Sophie Lagabrielle démontre dans « La baie de Judith à la Sainte-Chapelle » comment l'héroïne biblique qui figure sur le vitrail a sans doute été passée au crible des moralistes et, en particulier, à celui de *De Eruditione* de Vincent de Beauvais. Alison Stones retrouve derrière l'illustration de certaines miniatures juridiques de l'*Estoire del saint Graal* l'influence des *Décrets* du pape Grégoire IX (1227-1241), eux-mêmes tirés des *Décrets* de Gratien. Enfin, Anne-Claire Soussan reconnaît l'influence du *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure dans la représentation de la Toison d'or sous forme de bélier vivant, à la différence de ce que l'on trouve dans la tradition antique.

On peut supposer que les rapports diffus qui s'instaurent entre une image, présente, et un texte matériellement absent sont autres que ceux qui naissent de la coexistence des deux *medias*. On ne parlera plus alors de concomitance ou de concurrence, mais d'une interférence à distance, qui est à l'origine pour l'image d'un arrière-plan intellectuel enrichissant et parfois problématique quand il n'est plus aisément décelable et qu'il en trouble la réception.

Hyperthème iconographique. Sérialité interne et externe

L'arrière-plan intellectuel est donc aussi celui des images. Les images matérielles sont pensées et conçues en fonction d'images mentales, comme celles

suscitées par les sermons et les paraboles christiques et par la pratique de l'exégèse, ainsi que le montrent les contributions de Julie Jourdan et d'Elisa Brilli. Elles dérivent aussi d'illustrations normées par la tradition. Sophie Lagabrielle fait la preuve que le concepteur du vitrail de Judith à la Sainte-Chapelle, en plaçant le personnage féminin qui se baigne dans une source, a clairement voulu la différencier du type luxurieux de la Bethsabée au bain. Les images sont aussi conçues en fonction de modèles. Paul Creamer propose l'hypothèse d'une circulation de représentations typifiées pour l'illustration des manuscrits du *Conte du Graal*. Ces modèles sont parfois des cycles entiers, comme ceux qu'étudient Alison Stones et Anne D. Hedeman. Pascale Charron souligne de son côté la difficulté pour l'enlumineur du BnF n. acq. fr. 18145 de concevoir un cycle iconographique à l'usage de deux textes qui n'en disposaient pas.

Or tous ces modèles implicites, matériels ou mentaux, imposés ou rapprochés par association d'idées, dont on s'inspire ou que l'on met à distance, peuvent être regroupés sous la notion d'« hyperthème » telle qu'elle est analysée par Jérôme Baschet à partir des représentations produites par l'expression : « dans le sein de (*in sinu*) »⁴³ tandis que Jean-Claude Bonne parle de « réseaux de réseaux », de « rhizomes » que les « œuvres tissent entre elles »⁴⁴. Autrement dit, l'image est prise dans un réseau intertextuel, ou intericonique, qui fait que toute représentation figurée véhicule bien plus qu'elle-même et suscite une polyphonie sémantique.

L'hyperthème et la mise en série des images donnent une impression de continuité, de progression, d'une image à l'autre ou au sein même des images, qui conduit à parler de la narrativité des images, notion que nous voudrions maintenant interroger.

Métadiscours

*Comment les images parlent :
de la narrativité des images à l'« image narratrice » ?*

Dans les années 1960, Otto Pächt s'interrogeant sur la notion de « narrativité » des images⁴⁵ proposait un tour d'horizon historique des procédés narratifs dans l'iconographie. Le premier procédé qu'il mentionne alors est la

43. Baschet, 2008, voir « Vers l'étude des hyperthèmes », p. 274-280.

44. J.-Cl. Bonne, 1991, « À la recherche des images médiévales », *AESC*, 46, 2, p. 371.

45. O. Pächt, 1962, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth Century England*, Oxford, Clarendon Press.

mise en série d'images. C'est dans ce sens qu'Alison Stones évoque des miniatures qui « racontent » l'affaire de la Fausse Guenièvre et qu'Anne D. Hedeman montre l'importance d'un cycle iconographique, même court, pour « raconter » l'histoire de Rome. À propos d'une image frontispice du *Conte du Graal*, Paul Creamer emploie même le syntagme de « continuation filmique » pour souligner l'impression de déroulement temporel d'une image à l'autre. Otto Pächt évoque également d'autres procédés, que l'on pourrait qualifier d'« internes », et qui sont propices à conférer de la narrativité à l'image : un personnage représenté deux fois dans un même paysage invite à penser une temporalité par la tension qu'il crée entre des instants distincts. Sandrine Pagenot montre ainsi qu'une même miniature est susceptible de représenter trois moments successifs de la curée du cerf. Cette méthode était déjà utilisée dans les fresques antiques. L'avènement du christianisme, allant de pair avec la célébration d'un monde immanent, a mis en danger ce type de représentation, mais Pächt démontre qu'une iconographie narrative a subsisté en se réalisant dans de nouvelles formules : tension entre frontalité et latéralité, différence d'orientation entre les personnages et le décor architectonique qui les encadre, jeu sur les diagonales. On devrait ajouter aujourd'hui, depuis Schapiro, les notions de champ, de transgression du cadre, de tension visuelle entre fond et forme, haut et bas, centre et périphérie, d'orientation, de surface, de lignes et de taches, etc.⁴⁶

On trouve trace dans le vocabulaire médiéval même de la notion de narrativité avec la distinction qui est faite entre l'*imago*, une image fixe, équivalente à un mot⁴⁷, et l'*historia*, ou le pluriel *imagines*, qui désignait une image narrative.

46. M. Schapiro, 1982 [1973], « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicule dans les signes iconiques », *Style, artiste et société*, trad. J.-Cl. Lebensztejn, Paris, Gallimard. p. 7-34. Pour un retour sur la notion albertienne de cadre dans la peinture, voir D. Arasse, 2002, « Fonctions et limites de l'iconographie. Sur le cadre et sa transgression », in A. von Hülsen-Esch et J.-Cl. Schmitt (dir.), *Les méthodes de l'interprétation de l'image*, Göttingen, Wallstein, vol. 2, p. 553-578, en particulier p. 576. Voir aussi : Groupe µ, 1992, *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Éditions du Seuil, « La couleur des idées », p. 388 sur la notion de cadre rhétorique, et *passim* sur l'application de la notion d'écart à la description des images.
47. Jean Wirth souligne que dans la sémantique médiévale on divise les expressions en « complexes » si elles désignent une proposition, et « incomplètes » si elles désignent un mot. Guillaume d'Ockam semble être le premier à avoir rapporté cette terminologie explicitement au contenu de l'image (*imago*). J. Wirth, 2008, *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Les Éditions du Cerf, p. 39-40. Kessler avait aussi fait cette distinction dans H. Kessler, 2000, « The icon in the narrative », *Spiritual Seeing*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, chapitre 1. Il rappelle que l'« *historia* » n'était pas interdite pendant l'iconoclasme.

De fait, on voit, à la lumière des instructions destinées aux enlumineurs dans les manuscrits médiévaux, que les images narratives étaient bien désignées par le terme « histoire ». Cette opposition terminologique atteste que la distinction était déjà pertinente. Julia Drobinsky souligne d'ailleurs la présence dans le manuscrit Ferrell d'enluminures fonctionnelles qu'elle oppose aux enluminures narratives dont la proportion est plus forte dans les manuscrits de Guillaume de Machaut.

Depuis l'article d'Otto Pächt, la notion de « narrativité » a été exploitée à l'envi⁴⁸, car elle permet de « faire parler les images ». Mais pour contester la notion de narrativité des images, on a souligné que tandis que la phrase s'organise de manière séquentielle, l'image est reçue avec immédiateté :

Il faut voir dans la littéralité de ces images (ou la littéralité du sens figuré de l'*exemplum*) une forme de performance, l'image détenant sans conteste la propriété dans la production d'un « effet d'instantanéité » que les mots seuls ne peuvent concurrencer aussi efficacement⁴⁹.

Rose-Marie Ferré montre pourtant que l'enlumineur du *Mortifiement de Vaine Plaisance* organise la miniature de façon à imposer un parcours qui contraint le regard du spectateur et l'aide à lire l'image. La découverte de l'image est donc aussi diachronique.

De fait, les images racontent.

Nous voudrions tenter d'aller plus loin en élargissant la notion d'image « narrative » à celle d'image « narratrice » en reprenant les fonctions attribuées au narrateur par Genette⁵⁰. Pour comprendre le sens que nous donnons à l'image narratrice, on convoquera les différents niveaux d'énonciation dans l'image, comme Genette le fait pour le texte quand il différencie l'auteur, personnalité productive, du narrateur, instance fictive créée par l'auteur, qui est à la source du récit mais n'existe qu'à l'intérieur du texte. Le narrateur est l'instance chargée de raconter l'histoire. De même, il faut distinguer ce qui, dans l'image, relève de l'enlumineur pour la production et du chef d'atelier pour la

48. Citons, parmi les études les plus récentes : S. Lewis, 1995, *Reading Images. Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth Century Apocalypse*, Cambridge, Cambridge University Press ; C. Hahn, 2001, *Portrayed on the Heart: Narrative Effect in Pictorial Lives of Saints from the Tenth through the Thirteenth Century*, University of California Press ; H. Kessler, 1994, *Studies in Pictorial Narrative*, Londres, The Pindar Press.

49. Wirth, 2010, p. 81.

50. G. Genette, 1972, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, p. 261-265.

conception – personnes qui n'en font parfois qu'une – des moyens narratifs internes à l'image, qui créent du sens et qui impliquent que l'image puisse être qualifiée de narratrice.

Si le narrateur a pour fonction principale de raconter le récit, il a en effet d'autres fonctions que l'image remplit également. La deuxième fonction du narrateur est la « fonction de régie », qui organise les éléments de la narration. Cette organisation regroupe le choix des éléments racontés (qui inclut des ellipses), le choix du vocabulaire, la vitesse de narration (une scène peut être détaillée ou évoquée sommairement), la restitution de la chronologie des événements (analepses et prolepses), la fréquence (un même événement peut être raconté une ou plusieurs fois et des événements similaires racontés une seule fois). C'est en organisant la matière narrative que l'instance narratrice oriente notre réception en insistant sur certains événements par la répétition, en en omettant d'autres, en revenant sur des événements passés pour éclairer le présent. Sophie Lagabriele montre ainsi que, dans les vitraux de la Sainte-Chapelle, les deux flasques attendues contenant l'huile et le vin sont remplacées par un unique tonnelet de vin, ellipse qui met l'accent sur une condamnation du vin comme instrument du vice. La représentation du béliet chevauché par Phrixos pour franchir l'Hellespont, quand elle inclut la représentation du ciel étoilé, est interprétée par Anne-Claire Soussan comme une anticipation de sa consécration sous forme de constellation, c'est-à-dire une prolepse. La page frontispice des *Passages d'outremer* de Sébastien Mamerot opère, selon Marie Jacob, un choix d'événements dont la disposition ne reflète pas la chronologie, l'épisode du songe de Constantin ayant même été scindé en deux parties mises à distance l'une de l'autre. La nouvelle disposition spatiale, en haut du folio, met en valeur la figure de Charlemagne comme saint patron des croisés tandis qu'elle dramatise, en bas, le face-à-face entre païens et chrétiens. Ce choix s'apparente à une tmesis, disjonction de termes en principe inséparables par l'adjonction d'un autre terme. La désolidarisation met en valeur et problématise le lien qui unit les deux éléments : séparer l'image de Constantin alité de la vision qu'il a dans son sommeil permet de soumettre à la pertinence du lecteur le rôle du songe prophétique. Enfin, Alison Stones souligne comment la multiplication des images dans le manuscrit Add. 10293 du *Lancelot-Graal* est à l'origine d'une impression de lenteur narrative qui dramatise la mort de Ban et la suite des événements jusqu'à l'enlèvement de Lancelot par la Dame du Lac.

Si les éléments intrinsèques à l'image, ou la juxtaposition de plusieurs images, peuvent remplir une fonction de régie, il en est de même pour les choix de mise en page. Les images remplissent une fonction de régie visuelle en clarifiant la structure du texte et la subdivision en chapitres quand elle n'est pas

claire dans le texte, comme le montre Anne D. Hedeman pour un manuscrit de *La première guerre punique* dont le programme iconographique a été défini par Jean Lebègue. Si l'image remplit bien des fonctions narratoriales, elle le fait aussi par ses propres moyens, exclusivement visuels.

L'image remplit aussi la fonction de « communication », qui correspond à la fonction « phatique » du langage. Indépendamment du contenu transmis, elle instaure un contact avec son narrataire et témoigne d'un souci de réception. Par sa seule présence, l'image attire l'œil, séduit, retient l'attention. Il est nécessaire, pour étudier la fonction de communication des images, de prendre en considération l'élection de l'or, des couleurs. Fait aussi partie de la fonction de communication tout ce qui relève d'une adresse au narrateur. Songeons alors aux procédés d'anachronisation⁵¹ dans l'image qui visent à réduire la distance entre le récit et celui qui l'écoute. Anne D. Hedeman souligne le choix de costumes contemporains chez des personnages antiques, mais aussi, de façon plus spécifique, la transformation d'une strangulation en une pendaison, plus conforme aux usages judiciaires familiers aux lecteurs. L'image est toujours une image adressée.

Mais la fonction la plus ouvertement subjective du narrateur est la fonction dite « explicative » ou « idéologique » qui recoupe toute forme de commentaire, qu'il soit explicatif ou qu'il oriente l'interprétation du récit. La mise en parallèle de la destruction de Troie avec la ville du roi Ban dans une page d'ouverture d'un manuscrit du *Lancelot-Graal* constitue une glose attirant notre attention sur le *topos* de la trahison, comme le montre Alison Stones. Alors que Médée est un personnage particulièrement ambigu au Moyen Âge, l'ajout d'un diable ailé dans la scène du rajeunissement d'Eson la rend ostensiblement démoniaque, ce qui contribue, selon Stefania Cerrito, à rédimier un peu Jason et à ajouter au prestige de l'Ordre de la Toison d'or dont il est le patron. L'image raconte donc un récit avec une subjectivité comparable à celle d'un narrateur. Elle peut expliquer, parodier, condamner, légitimer, élucider, moraliser... Les exemples abondent et c'est finalement cette fonction qui est surtout prise en compte dans les analyses actuelles, sans qu'elle soit pourtant reliée aux autres qui lui sont consubstantielles.

De manière complémentaire, on peut ici revenir sur les fonctions que Barthes attribue au message linguistique dans l'image. Il nomme « fonction

51. L'« anachronisation » est un procédé d'anachronisme voulu. A. Petit, 2002 [1985], *L'anachronisme dans les romans antiques du XI^e siècle*, Paris, Champion.

d'ancrage »⁵² la fonction dénomminative de l'image, c'est-à-dire sa faculté à « fixer la chaîne flottante des signifiés ». Le texte est un « étai qui empêche les sens connotés de proliférer », c'est pourquoi il parle de la « valeur répressive du texte » « par rapport à la liberté des signifiés de l'image ». Le texte restreint autant qu'il guide l'interprétation. Si le propos nous intéresse ici, c'est que l'on peut dire exactement l'inverse de certaines enluminures dans les manuscrits médiévaux. Les communications rassemblées ici prouvent que les choix illustratifs ont pu permettre aux commanditaires de fixer la polyphonie textuelle, les enluminures orientant la lecture dans des sens bien distincts. Parce qu'elle infléchit et régit le sens, l'image remplit donc bien la fonction idéologique, qui est sans doute la plus importante des fonctions du narrateur.

Il reste à envisager la dernière fonction du narrateur d'après les catégories de Genette : la fonction testimoniale, qui est problématique même dans le texte littéraire et qui n'est pas toujours présente. Quand il remplit sa fonction testimoniale, le narrateur atteste la vérité de son histoire, sa certitude à l'égard des événements, ses sources, etc. Cette fonction apparaît également dès lors qu'il exprime ses émotions par rapport à l'histoire, la relation affective qu'il entretient avec elle. On peut avancer que l'image remplit la fonction testimoniale en tant qu'elle « présentifie » l'action. Ainsi que l'explique Jean Wirth : « À la différence des propositions et à la manière des substantifs, les images ne sont susceptibles ni de vrai, ni de faux. Elles font voir la chose directement, elles la "démontrent" »⁵³. Par ailleurs, les images sont capables de restituer et de véhiculer l'émotion attribuée au narrateur. Jean Colombe, comme Sébastien Mamerot dont il illustre le texte, ne cache pas son sentiment d'horreur en face du massacre des prisonniers musulmans ordonné par Richard Cœur de Lion. Marie Jacob fait apparaître la représentation hyperbolique du sang et des corps mutilés, ainsi que le jeu entre registre inférieur et registre supérieur, opposant les attitudes françaises et anglaises. Dans les manuscrits de la chronique de Guillaume de Tyr, l'émotion ressentie par les soldats libérateurs de la Ville sainte est bien représentée dans l'image par les choix de cadrage, sa composition, sa ligne de fuite et le hors-champ, au point que Pnina Arad la rapproche d'une image religieuse. Enfin, Pierre-Olivier Dittmar pressent dans un repentir de la *Bible de Pampelune* le témoignage d'un enlumineur ému de l'abandon par

52. R. Barthes, 2002 [1964], « Rhétorique de l'image », *Œuvres complètes*, II, 1962-1967, p. 573-588, en particulier p. 578-579.

53. Wirth, 2008, p. 38-40. Le critique précise : « C'est indirectement que l'image peut transmettre un contenu complexe, une connaissance de forme propositionnelle relative à la chose représentée. »

Agar de son fils dans le désert afin de ne pas le voir mourir. Il rapproche alors le repentir du *lapsus*, signe de l'affleurement de l'inconscient dans la réalisation de l'image.

Il y a donc bien narration par l'image, soit par la combinaison des éléments internes à l'image, soit par le jeu des images séquentielles ; c'est pourquoi nous avons souhaité proposer l'idée d'une « image narratrice ». Parce qu'elle véhicule une subjectivité, parce qu'elle remplit les mêmes fonctions qu'un narrateur vis-à-vis de son récit, l'image *relit* le texte. Elle nous invite à le considérer avec une certaine partialité, qu'elle organise sciemment. De manière complémentaire, elle *relie* le texte car elle en organise la matière et lui donne un sens.

Si l'image est narratrice, elle peut être pensée indépendamment du texte. De fait, dans le manuscrit récemment acheté par le musée de Cluny, le texte n'a finalement pas été copié malgré l'espace prévu, faute de temps peut-être. Michel Huynh montre pourtant que le manuscrit a été utilisé, comme en témoignent des petites précisions ajoutées en marge pour les manœuvres compliquées. Les moyens narratifs déployés dans les images, comme l'emploi didactique de la couleur et les superpositions de traits, étaient dans la plupart des 358 illustrations suffisants pour faire passer un enseignement dans le cadre d'une éducation aristocratique.

Si l'on accepte la proposition méthodologique d'« image narratrice », on pourra réfléchir, comme pour un narrateur, à la question des niveaux narratifs, c'est-à-dire de l'emboîtement des récits, et à celle de la focalisation. Lorsque Rose-Marie Ferré souligne la présence d'un personnage placé de dos, intermédiaire visuel pour le lecteur, on pourrait, selon la terminologie de Genette, le qualifier de « narrateur intradiégétique », narrateur dans la narration. La question de l'invisibilité de Merlin, soulevée par Irène Fabry, serait elle aussi transposable en termes de focalisation : quand Merlin est représenté en dépit de son invisibilité, on parlera de « focalisation omnisciente », car l'image comme le narrateur sait tout et dévoile au lecteur ce que les personnages ne peuvent pas voir. Au contraire, quand l'image cherche à représenter par différents procédés l'invisibilité de Merlin, on pourrait parler de « focalisation interne » : l'image raconte l'histoire comme la perçoivent les personnages, qui entendent une voix et pressentent la merveille sans être capables de la cerner. Elle restitue leur état de confusion. Enfin, quand Merlin est invisible dans l'image, on évoquerait une « focalisation externe » : l'histoire semble racontée de façon neutre, le narrateur en sait moins que les personnages et ne saisit que l'aspect le plus extérieur des choses. L'impression est donnée qu'une caméra est placée à un endroit et filme ce qui passe dans son champ.

La référence au vocabulaire narratologique n'est donc pas une boîte à outils artificielle ou – pire – pédante, elle s'appuie sur une terminologie éprouvée par ailleurs afin de nommer les phénomènes iconographiques. Elle peut proposer des pistes d'analyse pour rendre compte des choix des enlumineurs. Les possibilités, infinies, permettent de prendre la mesure avec une plus grande subtilité des jeux de transgression du cadre et des questions de mise en page.

Comment dire l'image ?

Nous voudrions consacrer le dernier point de notre introduction à réfléchir aux façons qui existent de « parler » des images. La question a été peu étudiée. Comment donner à voir l'œuvre d'art par des mots ? Comment dire l'impression visuelle, et ainsi guider l'expérience d'autres spectateurs (ou des étudiants) ? Faire voir, c'est choisir certains mots et déjà convaincre d'une certaine vision. En prenant l'exemple du tableau de Titien, *L'amour sacré et l'amour profane*, Otto Pächt montre que la description des mêmes éléments dans un tableau peut faire apparaître des choses diamétralement opposées et contradictoires⁵⁴.

Wittgenstein affirme l'impossibilité d'un métalangage⁵⁵. Jérôme Baschet reconnaît que séparer définitivement le langage figuratif du langage verbal reviendrait tout simplement à s'interdire de parler des images⁵⁶. Mais la tâche de voir et la tâche de décrire sont bien distinctes et nécessitent des compétences aussi différentes que complémentaires.

Heinrich Wölfflin est considéré comme l'un des meilleurs orateurs sur l'art. Ses étudiants racontent que, lors de ses cours, il les plongeait dans le noir et le silence puis qu'il se mettait à parler lentement, presque avec hésitation, inspiré comme si les mots étaient engendrés en lui par l'œuvre⁵⁷. Le débit, comme les mots, avait son importance. Michaël Baxandall a été frappé par la pauvreté du langage susceptible de saisir les effets visuels. Il a remarqué que l'on avait un vocabulaire plus riche pour les figures euclidiennes que pour les textures de surface⁵⁸. Il a proposé de classer le discours des historiens de l'art selon trois catégories : utiliser des mots métaphoriques, parler de la personne ou de

54. O. Pächt, 1994 [éd. originale, 1977], *Questions de méthode en histoire de l'art*, trad. J. Lacoste, Préface O. Demus, Paris, Macula, p. 113-114.

55. J. Wirth, 1989, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, p. 28-32.

56. J. Baschet, 1996, « Inventivité et sérialité... », art.cit., ici p. 98.

57. Sears, 2002, p. 4.

58. J. A. W. Heffernan, 1999, « Speaking for Pictures : the Rhetoric of Art Criticism », *Word & Image* 15/1, p. 19-33.

la source qui a émis l'œuvre d'art, évoquer d'abord les impressions que l'œuvre a produites sur soi. On peut compléter cette classification par les champs lexicaux utilisés par les commentateurs. Elisabeth Sears remarque chez Meyer Schapiro la place prépondérante du langage géométrique⁵⁹. On pourrait souligner aussi chez d'autres historiens de l'art des emprunts au vocabulaire du structuralisme ou de la psychanalyse. Otto Pächt affirme qu'il ne sert à rien de parler des images de façon « poétique » pour en créer un équivalent esthétique (« la mode était de peindre avec des phrases ce qu'on voyait »). Il conspu les « rapprochements frappants » qui remplacent l'analyse exacte et méticuleuse et proclame : « la description est un travail »⁶⁰. Il affirme enfin la nécessité de décrire non seulement les éléments figuratifs, mais aussi et surtout les procédés formels pour ne pas réduire l'image à une écriture pictographique. À ce sujet, que penser aujourd'hui de la multiplication des bases de données iconographiques descriptives ? Certes, elles proposent un vaste corpus d'analyse, uniformisé autour de concepts clés⁶¹, mais nous devons rester vigilants à ce qu'elles demeurent des outils de travail et ne figent pas la description dans une grille d'analyse préétablie.

Le vocabulaire de l'historien de l'art est restreint, car la discipline a été créée tardivement. Cela lui donne le loisir d'emprunter à différents champs d'études qui viennent l'enrichir chacun à leur tour et qui, ces dernières années, ont vu une nette inflation terminologique, pour le meilleur ou pour le pire. La proposition que nous faisons ici d'emprunter un vocabulaire rhétorique et narratologique, non comme métaphore, mais comme outil de grande précision, constitue une contribution à ce vaste chantier. Peut-être que, sans interdire le foisonnement, voire la luxuriance descriptive, une terminologie d'analyse (mais non de description) uniformisée permettrait des rapprochements entre des travaux de chercheurs et par conséquent des analyses transversales qui restent malaisées si les études donnent des noms différents à des phénomènes similaires. De ces analyses transversales sortirait peut-être une idée plus claire du « langage des images » qui viendrait en retour nourrir et « enluminer » la lecture que nous faisons des textes médiévaux.

Sandrine Hériché-Pradeau et Maud Pérez-Simon

59. Sears, 2002, p. 5.

60. Pächt, 1994, p. 110.

61. Signalons à ce sujet l'immense travail terminologique entrepris par le groupe IDEIME (notamment le GAHOM et le CESCUM) pour créer un vocabulaire commun (en cinq langues) permettant d'indexer les images. Disponible en ligne à l'adresse : <http://presnum.mshs.univ-poitiers.fr/thesaurus/> [dernière consultation : 1^{er} juillet 2012].

Index général

L'index ci-dessous comporte une liste des manuscrits cités dans le corps des articles et/ou dans les notes de bas de page ; ainsi que les noms d'auteurs, les noms d'enlumineurs, peintres et artistes, les noms d'éditeurs, les noms des personnages historiques, les noms de personnages fictionnels et les toponymes dont on trouve la mention dans le corps des articles.

Les figures et personnifications allégoriques n'ont pas été relevées dans l'index.

Enfin, la graphie est celle que l'auteur a choisi d'adopter dans son article.

Manuscrits

(les numéros de page en gras renvoient à des illustrations dans le texte)

Amiens

Bibliothèque Municipale, ms. 108 : 334,
XXXV

Amsterdam

BPH 1 (ajd ds une collection privée) : 101-
118, X-XI

Avranches

Bibliothèque Municipale
ms. 50 : 150 (n. 33)
ms. 76 : 150 (n. 33)

Arras

Bibliothèque Municipale
ms. 46 (843) : 107 (n. 15), XI
ms. 845 : 169 (n. 26)
ms. 897 : 301 (n. 11)

Baltimore

Walters Art Gallery
ms. W. 195 : 229 (n. 33)
ms. 508 : 224 (n. 18)

Berlin

Kupferstichkabinett, Staatliche Museen
Preussischer Kulturbesitz
ms. Hamilton 44 : 224 (n. 18, 20)
ms. Hamilton 46 : 224 (n. 20)
ms. 78 C 2 : 301 (n. 11), 303, 304
(n. 22, 25)
ms. 78 C 5 : 160 (n. 4), XVI

Berne

Bürgerbibliothek, ms. 218 : 301 (n. 11)

Besançon

Bibliothèque Municipale, ms. 434 : 240,
302 (n. 17)

Bonn

Universitätsbibliothek, ms. 526 : 88 (n. 6),
91, VIII

Boulogne-sur-mer

Bibliothèque Municipale, ms. 53 : 157
(n. 54)

Bourges

Bibliothèque Municipale, ms. 3 : 251 (n. 7)

Bruxelles

Bibliothèque Royale, ms. 10308 : 160-170,
XVII

Cambrai

Bibliothèque Municipale
ms. 528 : 149 (n. 32)
ms. 619 : 108, XI

Cambridge

Corpus Christi College
ms. 45 : 111
Ferrell ms. 1 : 299-317, **303, 311**, XXXII-
XXXIII
Fitzwilliam Museum, ms. 165 : 160 (n. 4)
Magdalene College
Old Library, F.4.34 : 43 (n. 7)
Pepys Collection, ms. 1594 : 301 (n. 11)
Pepys Collection, ms. 2124 : 43 (n. 7)
Trinity College
ms. B 15 34 : 144 (n. 16)
ms. R.17.1 : 145 (n. 18)
University Library, ms. Ff.3.20 : 142
(n. 10)

Chantilly

Musée Condé
ms. 26-27 : 233-246, **240, 243**, XXII-
XXIII
ms. 151 : 160 (n. 4)
ms. 685 : 224 (n. 20)

Chaumont

Bibliothèque municipale, ms. 32 : 208
(n. 22)

Cologny-Genève

Fondation Bodmer
cod. 49 : 334
cod. 144 : 160-170, XVI-XVII

Copenhague

Bibliothèque Royale
ms. Thott 399 : 45 (n. 17), 52 (n. 38)
ms. Thott 430, 2° : 222 (n. 10)

Cracovie

Uniwersytet Jagielloński, Ms. Germ.
Quart. 16 : 262

Darmstadt

Hessisches Landes-und Hochschul-
bibliothek, ms. 2505 : 266 (n. 4)

Dijon

Bibliothèque Municipale
ms. 15 : 150 (n. 32)
ms. 268 : 237, XXII
ms. 641 : 150 (n. 32)

Florence

Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.
12.17 : 142, 157 (n. 52)

Genève

Bibliothèque de Genève, ms. latin 54 : 59-
70, **62, 64**, IV
Bibliothèque publique et universitaire,
fr. 176 : 45 (n. 17), 52

Glasgow

University Library, Hunterian s.1.4 (4) :
143

Grenoble

Bibliothèque Municipale, ms. 865 : 111

Heidelberg

Universitätsbibliothek, Cod. Parl. Germ.
848 : 251 (n. 7)

La Haye

Koninklijke Bibliotheek, 71 G 61 : 170
(n. 31), xvii

Leeds

Royal Armouries, I. 33 (*olim* Gotha,
Memb. I 115) : 20, 249-259, 266,
xxiv-xxv

Le Mans

Bibliothèque Municipale, ms. 354 : 95
(n. 19)

Londres

The British Library
ms. Add. 10292 : 88, 92, 101-118,
viii-ix
ms. Add. 10293 : 33, 101-118, x-xi
ms. Add. 10294 : 101-118
ms. Add. 10324 : 45 (n. 17), 47
ms. Add. 17739 : 149 (n. 32)
ms. Arundel 91 : 150 (n. 32)
ms. Cotton Julius F VII : 45 (n. 17), 52
ms. Cotton Tiberius B VIII : 302
ms. Harley 219 : 224 (n. 17)
ms. Royal 1 B XI : 150 (n. 32)
ms. Royal 14 E III : 101-118
ms. Royal 15 E VI : 223 (n. 13)
ms. Royal 17 E IV : 43, 45, 51 (n. 34)

Los Angeles

Paul Getty Museum, ms. Ludwig XV 13 :
266, 267

Lyon

Bibliothèque Municipale
ms. 742 : 45 (n. 17), 47, 48, 51 (n. 34),
55 (n. 47), 77-81, vi
ms. 828 : 175, 177-179, xviii
ms. 1558 : 229 (n. 31, 33)

Mâcon

Bibliothèque Municipale, ms. 1 : 188

Manchester

John Rylands University Library, ms.
French 1 : 101-118

Metz

Bibliothèque Municipale, ms. 1486 : 160
(n. 4), xvi

Mons

Bibliothèque universitaire, ms. 331/206 :
285-298

Montpellier

Bibliothèque interuniversitaire, Sect. Méd.
ms H 249 : 285-298

Naples

Bibliothèque Nationale de Naples
ms. IV.F.3 : 41 (n. 2)

New Haven

Yale University Library, Beinecke
ms. 227 : 87, 92, ix
ms. 404 : 234 (n. 9), 237, 251 (n. 7), 333

New York

Pierpont Morgan Library
ms. H. 8 : 229 (n. 31)
ms. M383 : 267
ms. M396 : 301-317
ms. 705 : 160 et (n. 4)
ms. M806 : 105
ms. M819 : 202 (n. 6)

Oxford

Balliol College, ms. 6 : 143
Bodleian Library
ms. Cherry 4 : 160 (n. 4)
ms. Douce 178 : 89, 90, 92, ix
ms. Douce 215 : 101-118
Laud. Misc. 469 : 29, 139-158, xiv
ms. d'Orville 141 : 59-70

Paris

Bibliothèque de l'Arsenal
ms. fr. 1186 : 327
ms. fr. 3190 : 224 (n. 17)
ms. fr. 3482 : 94
ms. fr. 5067 : 80
ms. fr. 5069 : 45 (n. 17), 51 (n. 34), 54,
55 (n. 47), 77-81

- ms. fr. 5086 : 66-68
 ms. fr. 5117 : 222
 ms. fr. 5203 : 301 (n. 11)
 ms. rés. 5211 : 120 (n. 2), 123, 128, 129,
 132-134, XIII
 ms. rés. 5212 : 120 (n. 2)
 Bibliothèque nationale de France
 ms. lat. 1023 : 96 (n. 21)
 ms. lat. 2060 : 157 (n. 52)
 ms. lat. 5286 : 96 (n. 21)
 ms. lat. 10435 : 329, 330, XXXIV
 ms. lat. 11685 : 150 (n. 32)
 ms. lat. 11269 : 266, 267
 ms. lat. 14284 : 251 (n. 7)
 Bibliothèque nationale de France
 ms. fr. 95 : 88, 94 (n. 17), 96, 97, VIII-IX
 ms. fr. 105 : 96
 ms. fr. 118 : 104 (n. 8)
 ms. fr. 137 : 27, 41-57, **50, 54, 56, 80**
 (n. 13), II-III, VII
 ms. fr. 167 : 120 (n. 2)
 ms. fr. 254 : 79, 80 (n. 13), VII
 ms. fr. 373 : 45 (n. 17)
 ms. fr. 562 : 223 (n. 12)
 ms. fr. 598 : 56 (n. 48)
 ms. fr. 599 : 56 (n. 48)
 ms. fr. 606 : 80 (n. 17)
 ms. fr. 749 : **90**
 ms. fr. 768 : 109
 ms. fr. 770 : 90, 93
 ms. fr. 823 : 304 (n. 28)
 ms. fr. 854 : 201-216, XV
 ms. fr. 856 : 202 (n. 6)
 ms. fr. 870 : 45 (n. 17), 48
 ms. fr. 871 : 45 (n. 17), 47
 ms. fr. 872 : 45 (n. 17), 47
 ms. fr. 899 : 120 (n. 2)
 ms. fr. 960 : 160 (n. 4)
 ms. fr. 1453 : 285-298
 ms. fr. 1567 : 316 (n. 57), XXXII
 ms. fr. 1584 : 301-317
 ms. fr. 1586 : 301-317, **311**
 ms. fr. 1587 : 301 (n. 11)
 ms. fr. 1592 : 202
 ms. fr. 1623 : 224 (n. 17)
 ms. fr. 1684 : 222 (n. 10)
 ms. fr. 1749 : 202 (n. 6)
 ms. fr. 1996 : 261, 267
 ms. fr. 2166 : 301 (n. 11)
 ms. fr. 2615 : 96
 ms. fr. 2628 : 175-179, XVIII
 ms. fr. 2813 : 302 (n. 17), 304 (n. 24)
 ms. fr. 5028 : 224 (n. 17)
 ms. fr. 5594 : 185-197, **189, 191, 194,**
195, XX-XXI
 ms. fr. 9123 : 90, 94-96, **95**
 ms. fr. 9221 : 301 (n. 11)
 ms. fr. 12399 : 271-282, XXVIII-XXIX
 ms. fr. 12443 : 160 (n. 4)
 ms. fr. 12473 : 201-219
 ms. fr. 12474 : 202 (n. 6)
 ms. fr. 12576 : 285-298, XXX
 ms. fr. 12577 : 285-298, XXXI
 ms. fr. 12593 : 316 (n. 57)
 ms. fr. 13502 : 96
 ms. fr. 15397 : 301 (n. 11)
 ms. fr. 16999 : 87 (n. 4)
 ms. fr. 18145 : 224 (n. 20)
 ms. fr. 19039 : 160 (n. 4)
 ms. fr. 19121 : 45 (n. 17), 48
 ms. fr. 19162 : 88-90, VIII
 ms. fr. 22543 : 202 (n. 6)
 ms. fr. 22545-22546 : 301-317
 ms. fr. 23085 : 59-70, **68, 69**, IV-V
 ms. fr. 23086 : 66
 ms. fr. 24394 : 88-90
 ms. fr. 25419 : 222 (n. 10)
 ms. fr. 25526 : 316 (n. 57)
 Bibliothèque nationale de France
 n. acq. fr. 1098 : 96 (n. 21)
 n. acq. fr. 4515-4516 : 302
 n. acq. fr. 9603 : 80 (n. 17)
 n. acq. fr. 18145 : 30, 221-231
 Musée de Cluny
 inv. Cl. 23842 (*olim* ancienne collec-
 tion des princes de Fürstenberg à
 Donaueschingen, ms. 862) : 36,
 261-270, **264, 265, 268**, XXVI-XXVII
- Pforta**
 Landesschule Bibliothek, ms. lat. A 10 :
 157 (n. 53)

Philadelphie

Free Library, Lewis E 185 : 331

Rouen

Bibliothèque Municipale

ms. O. 4 : 45 (n. 17), 46, 47, 51 (n. 34),
54, 55 (n. 47), 77-81, VI
ms. 1404 : 150 (n. 32)

Saint-Omer

Bibliothèque Municipale, ms. 270 : 103

Saint Pétersbourg

M.E. Saltykov-Shchedrin State Public
Library
fr. fol. v.IV.5. : 175-179, 183, XVIII
fr. fol. v.XIV.1. : 43, 44

Tolède

ms. de la Cathédrale : 122, 123, **127**, 128,
133, XIII

Tournai

Bibliothèque du Séminaire, cod. 42 : 160
(n. 4)

Tours

Bibliothèque Municipale
ms. 193 : 150 (n. 32)
ms. 321 : 150 (n. 32)
ms. 568 : 251 (n. 7)
ms. 951 : 94

Vatican

Biblioteca Apostolica Vaticana

ms. Chigiano L. IV. 106. : 204 (n. 13)
ms. lat. 1596 : 41 (n. 2)
ms. lat. 3206 : 204 (n. 13)
ms. lat. 3207 : 202 (n. 6)
ms. lat. 3208 : 204 (n. 13)
ms. lat. 5232 : 27, 201-219
ms. Reg. lat. 1480 : 45 (n. 17), 52
(n. 37)
ms. Reg. lat. 1686 : 43

Venise

Biblioteca Nazionale Marciana

ms. lat. I 1-4 (=2108-2111) : 214 (n. 36)
ms. 1634 : 41 (n. 2)

Verdun

Bibliothèque Municipale, ms. 107 : 251
(n. 7)

Vienne

Kunsthistorisches Museum, ms. KK5013 :
267
Österreichische Nationalbibliothek
cod. 2578 : 192
cod. 2759 : 208 (n. 23)

Collection privée

Psautier de Lusignan : 251 (n. 7)

Auteurs

- Alain Chartier 29, 221, 225, 230, 334
 Alcuin (Alcuinus) 148, 153
 Ambrosius Autpertus 153
 Apollonios de Rhodes 74
 Aristote 18, 24, 223, 224, 226, 227, 304
 Arnoul Gréban 168, 169
 Arnulf d'Orléans 48, 49, 56
 Augustin (saint) 139-141, 143, 150-158, 188, 321
 Baudouin d'Avesnes 224
 Beatus (Beatus Liebanensis) 147, 148
 Bède (Beda Venerabilis) 148
 Benoît de Sainte-Maure 29, 79, 80
 Bertran d'Alamanon 206, 218
 Bessarion (cardinal) 185, 186, 196
 Boccace 48, 56, 59, 66
 Bruno de Segni (Bruno Astenensis) 149
 Cadenet 213, 218
 Césaire d'Arles 148
 Chaucer 234
 Chrétien de Troyes 14, 285-288, 291-293, 295
 Christine de Pizan 80, 224, 334
 Comtesse de Die 216
 Dalfin d'Alvernhe 213
 Daude de Pradas 210, 218
 Elias de Barjols 213
 Florus de Lyon (Florus Lugdunensis) 154
 Folquet de Marseilha 205, 210, 213, 216, 217
 Fulgence 49, 56
 Gaston Febus 271
 Gaubert de Puycibot 210
 Gausbert Amiel 213
 Geoffroy de Vinsauf 18
 Gilbert de Sainte-Aldegonde 103
 Giovanni del Virgilio 48
 Gratien 12, 29, 106, 107
 Guilhem IX 213
 Guilhem de Cabestanh 207, 214, 218
 Guilhem de Saint Leidier 213, 218
 Guillaume de Tignonville 224
 Guillaume de Tyr 27, 35, 173, 174, 179
 Guillaume Durant (Guillelmi Duranti) 148
 Guillaume Fichet 185, 186, 196, 197
 Guillaume Machaut 18, 26, 32, 299-303, 305, 306, 308-311, 314-316
 Guillebert de Lannoy 224
 Guiraut de Bornelh 204, 205, 214, 217
 Guiraut de Luc 206, 219
 Guyart des Moulins 120, 126
 Henri de Ferrières 14, 26, 271, 273, 276, 279, 280
 Herrade de Hohenbourg 151
 Hugues de Saint-Victor 169, 241
 Iohannes Beletth 148
 Isidore de Séville (Isidorus Hispalensis) 41, 50, 51 147
 Jacques de Cessoles 234, 237
 Jacques de Voragine 96, 234
 Jaufré Rudel 207, 218
 Jean Chrysostome 132
 Jean de Garlande 48, 49, 56
 Jean de Meung 316
 Jean de Vignay 234, 240, 302
 Jean Ferron 234, 238
 Jean Gerson 13, 159, 168
 Jean Lebègue 12, 25, 26, 34, 59-63, 65-70
 Lactance (Lucius Caecilius Firmianus) 56, 95
 Laurent de Premierfait 59, 66
 Leonardo Bruni 12, 59-61, 65-67, 70
 Marbode 16
 Marcabru 215, 217
 Moine de Montaudon 205, 206, 210, 216, 218
 Nonnos de Panopolis 74
 Olivier de la Marche 222, 223
 Onulf de Spire 18
 Opicinus de Canistris 333
 Ovide 24, 26, 27, 41-43, 45-49, 51-53, 56, 57, 72, 74-77, 79, 80
 Peire d'Alvernha 205, 217
 Peire Guilhem de Toulouse 213
 Pierre Bersuire 48, 51, 52, 65

Platon 18, 320
 Pons de Capdueil 210, 217
 Primase (Primasius Hadrumetinus) 148
 Ps. Aristote 221
 Ps. Augustinus (Caesarius Arelatensis) 147, 148, 167
 Ps. Rabanus Maurus 148, 150
 Quintilien 16, 17
 Rainaut de Pons 213
 Raymond de Peñafort 107
 Rigaut de Barbezieux 213
 Rupert de Deutz (Rupertus Tuitiensis) 149
 Rutebeuf 315, 316
 Salluste 12, 59-64, 66-70
 Savaric de Mauleon 213
 Sébastien Mamerot 27, 33, 35, 185, 186, 188, 190, 192, 193, 195, 196
 Sénèque 16, 131
 Simonide 17, 75
 Thomas a Kempis 169
 Thomas d'Aquin 241, 327
 Tite-Live 65
 Triboulet 170
 Uc de Saint Circ 210, 218
 Valère Maxime 131, 132
 Valerius Flaccus 74
 Vincent de Beauvais 29, 130-133, 135
 Wagner, Richard 285
 William Caxton 43
 Wolfram von Eschenbach 285

Enlumineurs, peintres, artistes

Barthélémy d'Eyck 160, 163
 Jean Colombe 23, 27, 35, 163, 167, 186, 188, 189, 191, 193-195
 Jean le Tavernier 162
 Jean Poyer 13, 28, 221-226, 228-231
 Lievin van Lathem 223
 Maffei Francesco 23, 331
 Maître de Coëtivy 188
 Maître de *Jean de Mandeville* 302
 Maître de la *Bible de Jean de Sy* 301, 302, 315
 Maître de la Mort 304, 305, 312, 315
 Maître de Marguerite d'York 12, 44, 51, 53, 56, 57, 80
 Maître de Méliacin 107
 Maître du Couronnement de Charles VI dans les *Grandes Chroniques de France de Charles V* 302, 303
 Maître du *Livre du Sacre de Charles V* 301, 302, 315
 Maître du *Roman de Fauvel* 54, 77, 96
 Maître Hospitalier 107, 174
 Michel-Ange 327
 Perrin Remiet 304, 305
 Titien 37

Éditeurs

Antoine Vérard 43, 52, 224
 Colard Mansion 43, 52
 Jean Heynlin 185

Œuvres

- Apocalypse* 13, 23, 32 (n. 48), 139-158
Bible 35, 42, 89, 108, 119-135, 208 (n. 23), 319 (n. 2), 325, 327 (n. 20), 333, 334, XXXV
Bible des poètes 43
Bible(s) moralisée(s) 120 (n. 2, n. 3), 121-123, 127-129, 133, 208 (n. 23), 243 (n. 32), 322, XIII
Bréviaire des nobles 13, 28, 29, 221, 223, 225, 226, 229-231
Chevalier délibéré 222, 223, n. 10
Chroniques de Normandie 224 (n. 17)
Ci nous dit 14, 24, 233-246, XXII-XXIII
Cité de Dieu 139 (n. 2), 140 (n. 3), 188
Complainte de la Mort 170, XVII
Complainte de l'homme à son âme 168
Confort d'Ami 301 (n. 9), 303, 305 (n. 29)
Conjuration de Catilina 63, 64, IV
Conte du Graal 14, 30, 31, 285-298, XXX-XXXI
Contes de Canterbury 234
De bello Punico primo 60, 61, 65, IV
De casibus 59 (n. 2), 66
De civitate Dei 13, 23, 29, 139-158, XIV
De Eruditione 29, 130, 131 (n. 18), 133
De ornamentis verborum 16
Decameron 207
Des cas des nobles hommes et femmes 66
Dit de l'Alerion 305 (n. 31)
Dit de la Harpe 305 (n. 29)
Dit dou Lyon 26, 303, 304, 305 (n. 31), 306 (n. 33), 307 (n. 35), 310 (n. 44), 311 (n. 46), 312-316, XXXII
Dit dou Vergier 305 (n. 31)
Diz des trois rois 224 (n. 18)
Dyalogue a Basile 132
Enseignements de saint Louis à sa fille Isabelle 224 (n. 18)
Epistre d'Othea 79, 80 (n. 13), 224 (n. 17), 334 (n. 32)
Estoire de Eracles 174
Estoire del saint Graal 29, 86, 93, 94 (n. 18), 96, 98 (n. 25), 102, 107, 117
Fastes 75
Fiore dei Liberi 267
Fonteinne Amoureuse 304, 305 (n. 29), 306 (n. 33), 308-310, 314, 315 (n. 53), XXXIII
Genealogia deorum 48
Gesta Regum Francorum 96 (n. 21)
Gladiatoria 262, 264, 267
Grandes Chroniques de France 96 (n. 21, 22), 302 (n. 17), 304 (n. 24)
Guerre de Jugurtha 62, 64, 69, 350, IV
Héroïdes 76
Heures Tilliot 222
Histoire ancienne jusqu'à César 79, 80 (n.13), VII
Histoire d'Outremer 173, 176 (n. 12), 178, XVIII
Histoire de Jason 79, 80 (n. 13)
Histoire des neuf preux et des neuf preuses 192
Historia Rerum in Partibus Transmarinis Gestarum, voir *Histoire d'Outremer*
Hortus Deliciarum 151 (n. 35)
Imitation de Jésus-Christ 169
Jeu de la Hache 261, 267
Jeu des échecs moralisés 14, 233-245, 302 (n. 17), XXII-XXIII
Joseph d'Armathie 86 (n. 2), 93
Jugement dou Roy de Behaingne 305 (n. 31)
Jugement dou Roy de Navarre 305 (n. 29)
Kitāb Sirr al-'asrār 224
L'École d'Orphée, Méthode de violon dans le goût Français et Italien (1738) 269
La Légende Dorée 96 (n. 21), 234
Lai de Guiron 207
Lancelot-Graal 12, 33, 34, 95 (n. 19), 101-118, x-xi
Lancelot (propre) 97, 99 (n. 25), 102 (n. 4), 103 (n. 6), 104, 105 (n. 10), 107, 109-113

- Les histoires que l'on peut raisonnablement faire sur les livres de Salluste* 60 (n. 6), 68
- Liber de Arte dimicatoria* 14, 28, 249-259, XXIV-XXV
- Liber de moribus hominum et officiis nobilium sive super ludum scacchorum* 234
- Libri Carolini* 321
- Livre d'heures d'Anne de Bretagne* 222
- Livre de chasse* 271 (n. 1)
- Livre de Judith* 120, 122, 123, 128
- Livre du Cueur d'Amours esprits* 164, 165 (n. 16), 169 (n. 27, n. 28)
- Livre du roy Modus et de la reine Ratio qui parle des deduis et de pestilence (Livre des deduis)* 14, 23 (n. 36), 26, 31, 271-282, XXVIII-XXIX
- Livre des vesves* 132
- Louange des Dames* 305 (n. 31)
- Mendicité Spirituelle, voir Complainte de l'homme à son âme*
- Métamorphoses* 41-44, 46-48, 50, 53, 72, 75
- Monty Python Sacré Graal* 285
- Moralité du Cœur et des Cinq Sens de l'homme* 168
- Mort Artu* 98, 99 (n. 25), 102
- Mortifiement de Vaine Plaisance* 13, 32, 159-170, XVI-XVII
- Orationes et epistolae ad christianos principes contra Turcos* 185
- Ovide Moralisé* 12, 24, 26, 27, 29, 41-57, 71-81, II-III, VI-VII
- Ovidius Moralizatus* 47 (n. 23), 48, 51
- Parzival* 285
- Parzival* 285
- Passages fais oultre mer par les François contre les Turcs et autres Sarrazins et Mores oultre marin (Passages d'outre-mer)* 27, 33, 185-197, XX-XXI
- Première guerre punique* 63, 65-70, IV-V
- Prise d'Alexandre* 305 (n. 29)
- Psautier de Blanche de Castille* 327, 367
- Psautier dit de Marote de Hamel* 329, XXXIV
- Queste del saint Graal* 99 (n. 25), 102, 103
- Remède de Fortune* 305 (n. 31), 311 (n. 45)
- Rhetorici colores* 18
- Roman du châtelain de Coucy* 207
- Roman de la Rose* 316 (n. 57), XXXII
- Roman de Merlin* 12,
- Roman de Troie* 29, 57, 79 (n. 12), 80 (n. 13)
- Rothschild Canticles* 234 (n. 9), 237 (n. 20), 238, 244, 251 (n. 7), 333
- Secret des secrets* 13, 28, 221-231
- Summa de coloribus* 18
- Suite Post-Vulgate* 96
- Suite Vulgate* 96-98, 103, VIII-IX
- Vie de saint Denis* 96

Personnages historiques

- Alexandre le Grand 101, 223, 225-228
 Allenby (général) 180-183
 Alphonse V le Magnanime 301
 Amaury I^{er} 190
 Amos 325, 333
 André II de Laval 195
 André III de Vitré 195
 Antonin de Florence 321
 Benoît XIV (pape) 321
 Bernardin de Sienne 13, 169
 Bertolome Zorzi 204
 Catilina 61, 63-65, 69
 Caton 64
 César Auguste 49, 57
 César (Jules César) 57
 Charlemagne 33, 186-188, 192, 196, 197
 Charles le Téméraire 185, 197
 Charles VII 65, 66
 Charles VIII 225
 Charlotte de Savoie 163
 Clovis 95, 96
 Conrad III 193
 Constantin V 33, 187, 188, 192
 Édouard IV 43, 185, 197
 Frédéric II de Barberousse 193
 Frédéric III 197
 Grégoire I^{er} (Grégoire le Grand) (pape) 19, 235
 Grégoire IX 29, 107, 108
 Guy V 195
 Guy XIII 195
 Hannibal Barca 68
 Henri III Plantagenêt 193
 Hugues III (duc de Bourgogne) 193, 194
 Innocent IV 190
 Isabelle de Portugal 162
 Jean-Baptiste 331
 Jean Bernard, archevêque de Tours 159
 Jean I^{er} d'Aragon 301
 Jean (saint) 143, 144, 147, 152, 153, 158
 Jérôme (saint) 131, 133, 327
 Jésus 24, 47, 49, 108, 117, 118, 144-146, 148, 149, 152, 153, 155, 239, 243, 321
 Joël 325, 333
 Jugurtha 62, 65
 Lanfranc (archevêque) 142
 Lentulus 64, 65, 68, 69
 Lloyd George D. 180
 Louis de Bruges 12, 41, 42
 Louis de Laval, seigneur de Châtillon 186, 192, 194-197
 Louis IX 124, 134, 193, 195
 Louis XI 27, 185, 186, 196, 197
 Marc (saint) 214
 Marguerite de Provence 130, 134
 Marie 23, 49, 77, 146, 333
 Marius 65, 69
 Mehmet II 185, 196
 Moïse 326, 327
 Nabuchodonosor 119, 123, 125, 134
 Narkiss Uzi (général) 180, 182
 Paul II (pape) 185
 Paul (saint) 144, 154, 321
 Philippe Auguste 193
 Philippe le Bon, duc de Bourgogne 56, 162
 Pierre (saint) 131, 132, 144, 321
 Pythagore 57
 Rabin, Itzhak 182
 René d'Anjou 13, 42, 159, 160, 162, 163, 165, 166, 168-170, 195, 196
 Richard Cœur de Lion 35, 193, 194, 207
 Robert I^{er} de Vitré 195
 Rubinger, David 182, 359
 Serenus (évêque de Marseille) 19
 Sixte IV 185
 Soliman 190
 Viollet-le-Duc, Eugène 322
 William Grey, évêque d'Ely (1454-1478) 143
 William Laud 143
 Wolfart de Borssele 43
 Yolande de Bar 301

Personnages fictionnels

- Abraham 334
 Achille 52, 57
 Achior 119, 122, 123, 125, 134
 Agar 36, 334
 Aglodos 106, 114
 Aïetés 73
 Aiolos 72
 Alcyone 53
 Amustans 107, 115
 Andromède 53
 Apsyrté 56
 Arès 73
 Arthur 86, 94, 96-98, 102, 103, 105-107,
 111-116, 287, 290, 291, 295-298
 Athamas 71-76
 Bacchus 52, 55, 76
 Ban de Benoïc 33, 34, 98, 102, 104, 105,
 109, 110
 Baudemagu 112
 Bertholais 105-107, 111, 114-116
 Bethsabée 30, 130, 131
 Bohort de Gaunes 104, 109, 110
 Bron 99
 Cadmos 73, 79
 Célidoine 94, 95, 99
 Claudas 98, 102, 104, 109, 110
 Crétheus 72-74
 Cybèle 49
 Dame du Lac 33, 104, 110
 Danaé 53
 Danaïdes 54
 David 109, 207, 229
 Dédale 51
 Diane 53, 92
 Discorde 309
 Elaine 104, 109, 110
 Eliezer 97
 Énée 57
 Eson 34, 56
 Esther 129, 130, 133
 Europe 55, 56, 77
 Evalac 95
 Flegentine 102
 Flualis (roi) 12, 85-98
 Galehot 105, 106, 111-116
 Galeschin 97
 Gauvain 88, 97, 106, 113, 115, 288, 290,
 293, 297, 298
 Guenièvre 103, 105-107, 111-116
 Guenièvre (fausse) 31, 102, 105-107, 111,
 113-116
 Hector 57
 Héliades 53
 Hellé 72, 73, 75, 77
 Helyes 112
 Hercule 51, 52, 57
 Hermès 73
 Héro 76
 Hippocrate 228
 Holopherne 119-123, 125, 126, 128, 131,
 132, 134, 331
 Icare 51
 Ino 72, 73, 75, 76
 Jason 34, 56, 57, 71, 73-75, 77-80
 Job 120, 122
 Joseph d'Arimatee 95, 99
 Josephé 107, 108, 117, 118, 355
 Judith 12, 23, 29, 30, 119-135, 331
 Jupiter 49-51, 53-56
 Label 94
 Lancelot 12, 33, 34, 97, 101-114, 116
 Léandre 76
 Leuchotée 53
 Linus 54
 Lionel 104, 110
 Lycaon 54, 55, 351
 Marc 101
 Mars 53, 76, 78
 Médée 34, 56, 73, 75, 79
 Meléagant 113
 Memissiane 94
 Mercure 51
 Merlin 27, 36, 85-96, 98, 103
 Michel (archange) 145-147, 149, 156
 Minos 45, 46
 Minyades 55
 Minyas 55

Modus 271, 272, 280
 Myrrha 53
 Narcisse 54
 Nascien 94, 95, 99
 Néphélé 72, 73
 Nisos 45
 Orphée 51, 269
 Ozias 119, 125
 Pâris 309, 310
 Patrocle 57
 Pélée 309
 Pélias 73, 74
 Pellés 97
 Perceval 285, 288, 290-293, 295-298
 Persée 53
 Pharamond 225
 Phébus 53, 301
 Phisionomas 228
 Phrixos 12, 33, 71-78
 Polyxène 53, 57
 Pyrame 54
 Sagremor 97
 Salomé 23, 331
 Satan 51, 155, 156
 Saturne 50, 51
 Scylla 45
 Sémélé 54
 Séraphé 95
 Sisyphe 72
 Subline 94
 Tholomer 106, 113
 Tisiphone 76
 Tristan 101
 Ulysse 57
 Urie 229
 Vénus 50, 53, 309
 Vertigier 92
 Viviane 88, 95
 Vulcain 52
 Ypermestra 54
 Yseut 101
 Yvain 97, 101
 Zeus Laphystios 73
 Zeus Phyxios 73, 77

Toponymes

Acre 174, 178
 Afrique 69
 Allemagne 192
 Anatolie 196
 Angers (couvent des Cordeliers d') 170
 Antioche 175, 189, 192
 Balkans (les) 185
 Bavière 192
 Berry 60
 Béthulie 119, 121, 128
 Bois-Trousseau 60
 Bourges 163
 Bruges 43
 Byzance 321
 Caffa 196
 Canterbury 141, 142
 Canterbury, abbaye de Saint-Augustin 141, 142, 144
 Canterbury, Christ Church 141, 142
 Carthage 67
 Champagne 186
 Chartres (cathédrale) 123, 124, 126, 127
 Colchide 71, 73, 74, 75, 78
 Constantinople 97, 185, 187, 188, 193
 Cresson (la fontaine de) 190
 Crimée 196
 Crotonne 57
 Danube 196
 Dôme du Rocher 176
 Donaueschingen 261, 264, 265, 268
 Égypte 181, 195
 Espagne 97
 Europe 178, 180, 185-187
 Foix 301
 France 20, 59, 60, 64, 163, 192, 193, 196, 197, 250, 286, 301, 303
 Franconie 192
 Galice 97
 Gènes 186, 196, 204
 Grande Bretagne 12, 86
 Grèce 73, 74, 76, 97, 185
 Guyenne 197
 Halos 72

- Hellespont 33, 73, 74, 76, 77
Iolcos 72, 73
Israël 181
Jaffa (porte de) 181
Jérusalem 13, 27, 85, 87, 88, 91, 93, 124,
128, 134, 173-181, 183, 186-188, 192,
195, 196
Jordanie 181
Judée 125
Latium 57
Laval 195
Ligurie 196
Lions (porte des) 182
Logres 97
Longuenesse (Chartreuse de) 103
Lyon (concile de) 190
Mansourah 195
Mégare 45
Mehun-sur-Yèvre 163
Mont-Saint-Michel (abbaye) 150
Nicopolis 186
Normandie 197
Olympe 51
Palestine 180
Paris 59, 60, 72, 286, 301
Plateau du Golan 181
Puy Sainte-Marie 206
Ramallah 190, 191
Rhodes 74, 195
Rome 25, 31, 49, 57, 63, 65, 93
Roumanie 87
Rouen (cathédrale) 123, 124, 127-129
Royaume des croisés 173, 174, 178, 179
Sainte-Chapelle (Paris) 12, 30, 33, 119-
130, 132-135
Saint-Jean-d'Acre 27, 123, 124, 127-129,
132-135, 193
Saint-Savin 151
Saint Sépulcre 176, 177
Sicile 69
Sienna (chapelle Saint-Bernardin de) 170
Sinaï 181
Soissons 123
Syrie 181
Thèbes 57
Thessalie 72
Trèbes 104, 109
Troie 34, 57, 104, 309
Tyr 56, 191
Utrecht 145
Vénétie 201
Venise 90, 202
Westminster 181

Table des planches et des figures

(présentée dans l'ordre des articles)

L'ANTIQUITÉ FILTRÉE PAR L'IMAGE

Stefania CERRITO

L'Ovide moralisé en prose entre texte et image : un livre illustré de la bibliothèque de Louis de Bruges (ms. Paris, BnF, fr. 137)

Fig. 1 : **Castration de Saturne.** *Ovide moralisé* en prose.
Paris, BnF, fr. 137, f. 4v. 1470-1480. Cliché BnF.

Fig. 2 : **Métamorphose de Lycaon.** *Ovide moralisé* en prose.
Paris, BnF, fr. 137, f. 6. 1470-1480. Cliché BnF.

Fig. 3 : **Enlèvement d'Europe.** *Ovide moralisé* en prose.
Paris, BnF, fr. 137, f. 27v. 1470-1480. Cliché BnF.

Pl. 1 : **Scylla offrant la tête de Nysus à Minos.** *Ovide moralisé* en prose.
Paris, BnF, fr. 137, f. 100v. 1470-1480. Cliché BnF.

Pl. 2 : **Ovide et l'œuf orphique / Dieu et la création.** *Ovide moralisé* en prose.
Paris, BnF, fr. 137, f. 1. 1470-1480. Cliché BnF.

Pl. 3 : **Adoration des mages.** *Ovide moralisé* en prose.
Paris, BnF, fr. 137, f. 235v. 1470-1480. Cliché BnF.

Pl. 4 : **Naissance de Jupiter.** *Ovide moralisé* en prose.
Paris, BnF, fr. 137, f. 3. 1470-1480. Cliché BnF.

Pl. 5 : **La conquête de la Toison d'or.** *Ovide moralisé* en prose.
Paris, BnF, fr. 137, f. 86v. Cliché BnF.

Anne D. HEDEMAN

Jean Lebègue et la traduction visuelle de Salluste et de Leonardo Bruni au XV^e siècle

Fig. 1 : **Les légats visitent Jugurtha.** Salluste. *Catalina et Jugurtha*. Genève, Bibliothèque de Genève, ms. latin 54, f. 47. 1430-1440.

© Bibliothèque de Genève.

Fig. 2 : **Le discours de Caton au Sénat.** Salluste. *Catalina et Jugurtha*. Genève, Bibliothèque de Genève, ms. latin 54, f. 20. 1410-1415.

© Bibliothèque de Genève.

Fig. 3 : **L'exécution de Lentulus.** Salluste. *Catalina et Jugurtha*. Genève, Bibliothèque de Genève, ms. latin 54, f. 22v. 1410-1415.

© Bibliothèque de Genève.

Fig. 4 : **Les légats Carthaginois se rendent au Consul Gaius Lutatius Catulus.** Jean Lebègue, *La première guerre punique*.

Paris, BnF, fr. 23085, f. 46. 1454. Cliché BnF.

Fig. 5 : **Hannibal capturé et mis à mort.** Jean Lebègue, *La première guerre punique*.

Paris, BnF, fr. 23085, f. 20v. 1454. Cliché BnF.

Fig. 6 : **La conquête de Sicile.** Jean Lebègue, *La première guerre punique*.

Paris, BnF, fr. 23085, f. 13. 1454. Cliché BnF.

Pl. 1 : **Salluste écrivant.** Salluste. *Catalina et Jugurtha*.

Genève, Bibliothèque de Genève, ms. latin 54, f. 1. 1410-1415.

© Bibliothèque de Genève.

Pl. 2 : **Cicéron au Sénat romain.** Salluste. *Catalina et Jugurtha*.

Genève, Bibliothèque de Genève, ms. latin 54, f. 12. 1410-1415.

© Bibliothèque de Genève.

Pl. 3 : **Présentation du livre à Charles VII.** Jean Lebègue, *La première guerre punique*.

Paris, BnF, fr. 23085, f. 1. 1454. Cliché BnF.

Pl. 4 : **Leonardo Bruni composant le *De bello Punico primo*.** Jean Lebègue, *La première guerre punique*.

Paris, BnF, fr. 23085, f. 3. 1454. Cliché BnF.

Pl. 5 : **Les Carthaginois capturent Marcus Actilius.** Jean Lebègue, *La première guerre punique*.

Paris, BnF, fr. 23085, f. 28. 1454. Cliché BnF.

Pl. 6 : **Les Romains arrivent en Sicile.** Jean Lebègue, *La première guerre punique.*

Paris, BnF, fr. 23085, f. 9. 1454. Cliché BnF.

Pl. 7 : **Bataille entre Hamilcar et ses Carthaginois et Spondius et son armée.** Jean Lebègue, *La première guerre punique.*

Paris, BnF, fr. 23085, f. 50v. 1454. Cliché BnF.

Pl. 8 : **Sicile.** Jean Lebègue, *La première guerre punique.*

Paris, BnF, fr. 23085, f. 13v. 1454. Cliché BnF.

Anne-Claire SOUSSAN

Le bélier à la toison d'or entre monstre et merveille : sur quelques représentations médiévales d'une figure sacrificielle antique

Pl. 1 : **Phrixus et Hellé chevauchant un bélier à la toison dorée.** *Ovide moralisé.*

Rouen, BM, O. 4, f. 106. 1315-1325. Cliché BM.

Pl. 2 : **Phrixus offrant son bélier à Mars.** *Ovide moralisé.*

Rouen, BM, O. 4, f. 107. 1315-1325. Cliché BM.

Pl. 3 : **Jason s'emparant de la Toison d'or.** *Ovide moralisé.*

Lyon, BM, fr. 742, f. 119. Fin du XIV^e siècle. Crédit photographique Bibliothèque municipale de Lyon, Didier Nicole.

Pl. 4 : **Jason et les taureaux monstrueux. Jason et le dragon. Jason prenant la Toison d'or.** *Histoire ancienne jusqu'à César.*

Paris, BnF, fr. 254, f. 38v. 1467. Cliché BnF.

Pl. 5 : **La conquête de la Toison d'or.** *Ovide moralisé* en prose.

Paris, BnF, fr. 137, f. 86v. 1450-1480. Cliché BnF.

* *

*

L'IMAGE COMME INDICE DE RÉCEPTION

Irène FABRY-TEHRANCHI

Le rêve du roi Flualis : mise en texte et mise en image d'enjeux épiques et hagiographiques dans le *Roman de Merlin*

Fig. 1 : **Merlin se rendant auprès du roi Flualis.** *Suite Vulgate du Merlin.* New Haven, Yale Beinecke Library 227, f. 298. Tournai. 1357. Reproduit avec l'aimable autorisation de la Beinecke Library.

Fig. 2 : **Merlin expliquant le songe de Flualis.** *Suite Vulgate du Merlin.* Oxford, Bodleian Library, Douce 178, f. 385v. Bologne ou Venise. Fin du XIII^e siècle © The Bodleian Library, University of Oxford.

Fig. 3 : **Merlin expliquant le songe de Flualis.** *Suite Vulgate du Merlin.* Paris, BnF, fr. 749, f. 324v. Théroouanne ou Gand. Vers 1300. Cliché BnF.

Fig. 4 : **Baptême de Flualis.** *Suite Vulgate du Merlin.* Paris, BnF, fr. 9123, f. 296. Paris. Vers 1325. Cliché BnF.

Pl. 1 : **Merlin se rendant auprès du roi Flualis ; Flualis racontant son songe.** *Suite Vulgate du Merlin.* Paris, BnF, fr. 95, f. 330v. Théroouanne. Vers 1290. Cliché BnF.

Pl. 2 : **Flualis racontant son songe.** *Suite Vulgate du Merlin.* Londres, British Library Add. 10292, f. 202v. Saint-Omer, Tournai ou Gand. 1316. © The British Library Board.

Pl. 3 : **Flualis racontant son songe.** *Suite Vulgate du Merlin.* Paris, BnF, fr. 19162, f. 350. Saint-Omer ou Théroouanne. Vers 1280. Cliché BnF.

Pl. 4 : **Incendie du palais de Flualis.** *Suite Vulgate du Merlin.* ULB Bonn, S 526, f. 165v. Amiens, Cambrai ou Théroouanne. 1286. © Hill Museum & Manuscript Library, Saint John's Abbey and University, Collegeville, Minnesota.

Pl. 5 : **Incendie du palais de Flualis.** *Suite Vulgate du Merlin.* Londres, British Library Add. 10292, f. 211. Saint-Omer, Tournai ou Gand. 1316. © The British Library Board.

Pl. 6 : **Meurtre des enfants de Flualis dans le temple de Diane.** *Suite Vulgate du Merlin.* New Haven, Yale Beinecke Library 227, f. 309v. Tournai. 1357. © Yale Beinecke Library.

Pl. 7 : **Meurtre des enfants de Flualis dans le temple de Diane.** *Suite Vulgate du Merlin.*

Oxford, Bodleian Library, Douce 178, f. 405v. Bologne ou Venise. Fin du XIII^e siècle © The Bodleian Library, University of Oxford.

Pl. 8 : **Baptême de Flualis et de sa femme ; Descendants de Flualis.** *Suite Vulgate du Merlin.*

Paris, BnF, fr. 95, f. 345. Théroouanne. Vers 1290. Cliché BnF.

Alison STONES

Illustration et stratégie illustrative dans quelques manuscrits du *Lancelot-Graal*

Pl. 1 : **Lancelot traversant le pont de l'épée.** *Roman du Lancelot-Graal*
Londres, BL Add. 10293, f. 196. Vers 1316. © Trustees of the British Library.

Pl. 2 : **Lancelot traversant le pont de l'épée.** *Roman du Lancelot-Graal*
Collection privée (*olim* Amsterdam BPH 1), vol. iii, f. 45. Premier quart du XIV^e siècle © Alison Stones.

Pl. 3 : **La demoiselle de la Fausse Guenièvre et son compagnon devant la cour du roi Arthur.** *Roman du Lancelot-Graal*
Londres, BL Add. 10293, f. 131. Vers 1316. © Trustees of the British Library.

Pl. 4 : **La demoiselle de la Fausse Guenièvre et son compagnon devant la cour du roi Arthur.** *Roman du Lancelot-Graal*
Collection privée (*olim* Amsterdam BPH 1), ii, f. 202. Premier quart du XIV^e siècle © Alison Stones.

Pl. 5 : **Le pape excommuniant Arthur.** *Roman du Lancelot-Graal*
London, BL Add. 10293, f. 152. Vers 1316. © Trustees of the British Library.

Pl. 6 : **Causa XV**, Gratien, *Decretum*
Arras, BM 46 (843), f. 82. Vers 1280-1290. © Alison Stones.

Pl. 7 : **Josephé invitant son père Joseph à quitter l'arche.**
Collection privée (*olim* Amsterdam BPH 1), i f. 18. Premier quart du XIV^e siècle © Alison Stones.

Pl. 8 : **Acolyte détournant les fidèles de l'autel.** Grégoire IX, *Décrets*, Livre III
Cambrai, Méd. mun. 619, f. 123. Vers 1290-1300. © Alison Stones.

Sophie LAGABRIELLE

La baie de Judith à la Sainte-Chapelle. De la belle héroïne au modèle de vertu

Fig 1 : **Judith en prière**, (a) Chartres, Portail Nord. Vers 1220, cliché de l'auteur; (b) *Bible moralisée*. Vers 1235; Tolède, cathédrale © Manuel Moleiro; (c) La Sainte-Chapelle. Vers 1243-1248, Relevé (1848-1852), Paris-Charenton, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, vol. 12, f. 16, détail.

Fig. 2 : Vitraux de La Sainte-Chapelle. Vers 1243-1248 : (a) **Judith**, (b) **Esther** (dans une robe à longue traîne), clichés de l'auteur; (c) **La Fiancée**, (d) **Judith au bain**, (e) **Bethsabée au bain**, Relevés (1848-1852), Paris-Charenton, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, vol. 12, f. 18; vol. 12, f. 20; vol. 13, f. 17.

Fig. 3 : **Les dames de compagnie**, (a, b) *Baie de Judith*, La Sainte-Chapelle; (c) *Bible moralisée*, vers 1235, Tolède, cathédrale, p. 166, © Manuel Moleiro; (d) Bible de Saint-Jean-d'Acre, BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, Rés. 5211; (e) Sainte-Chapelle, Relevés des vitraux (1848-1852), Paris-Charenton, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, vol. 12, f. 24, f. 27; vol. 5, f. 40.

Pl. 1 : **Paris, La Sainte-Chapelle, Baie de Judith** : une reconstitution très hypothétique (*lecture de bas en haut, de gauche à droite*). Relevés des vitraux (1848-1852), Paris-Charenton, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, vol. 12; Philadelphia, Museum of Art. Montage de l'auteur avec la collaboration de Viviane Bulckaen.

Pl. 2 : (a, b, c) **Judith**, *Bible moralisée*. Vers 1235 (*lecture par colonne, de haut en bas, récit et commentaire*), Tolède, cathédrale, p. 166-168 © Manuel Moleiro; (d) : *Bible de Saint-Jean-d'Acre*. Vers 1250-1254, BnF, Bibliothèque de l'Arsenal, Rés. 5211, f. 252. Montage de l'auteur.

* *
*

 LA RELECTURE INTERTEXTUELLE D'UN TEXTE PAR L'IMAGE

Elisa BRILLI

Lire le *De civitate Dei* par le biais de l'*Apocalypse* et vice-versa. Contribution à l'étude du ms. Oxford, Bodleian Library, Laud. Misc. 469

Pl. 1 : **La *civitas Dei* triomphant et dans ce monde.** Anonyme. Augustin, *De civitate Dei*
Oxford, Bodleian Library, Laudian Misc. 469, f. 7v (frontispice). Vers 1130-1150. @ The Bodleian Library, University of Oxford.

Rose-Marie FERRÉ

Lire, regarder, entendre : le jeu des mots et des images dans les manuscrits du *Mortifiement de Vaine Plaisance* de René d'Anjou

Fig. 1 : **Scène de don du livre.** René d'Anjou. *Mortifiement de Vaine Plaisance*. 1455.
New York, Pierpont Morgan Library, ms. 705, fol. 1. Vers 1455. © Pierpont Morgan Library.

Fig. 2 : **René écrit son ouvrage.** René d'Anjou. *Mortifiement de Vaine Plaisance*. 1455.
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 10308, f. 1. 1455-1468. © Bibliothèque Royale de Belgique.

Pl. 1 : **Similitude de la Vieille Femme.** René d'Anjou. *Mortifiement de Vaine Plaisance*. 1455.
Metz, BM, ms. 1486, pièce A. Vers 1460 puis 1470-1475 © Bibliothèques-Médiathèques de Metz/Département Patrimoine.

Pl. 2 : **Similitude de la Vieille Femme.** René d'Anjou. *Mortifiement de Vaine Plaisance*. 1455.
Berlin, Kupferstichkabinett (SMPK), ms. 78 C 5, f. 22v. 1457. © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Volker-H. Schneider.

Pl. 3 : **Similitude de la Vieille Femme.** René d'Anjou. *Mortifiement de Vaine Plaisance*. 1455.
Cologne-Genève, Fondation Martin Bodmer, ms. 144, f. 39. 1470-1475. © Fondation Bodmer.

- Pl. 4 : **L'âme remet son cœur à Contrition et Crainte de Dieu.** René d'Anjou. *Mortifiement de Vaine Plaisance*. 1455.
Cognoy-Genève, Fondation Martin Bodmer, ms. 144, f. 50v. 1470-1475.
© Fondation Bodmer.
- Pl. 5 : **Crucifixion du Cœur.** René d'Anjou. *Mortifiement de Vaine Plaisance*. 1455.
Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, ms. 10308, f. 76. 1455-1468.
© Bibliothèque Royale de Belgique.
- Pl. 6 : **Crucifixion du Cœur.** René d'Anjou. *Mortifiement de Vaine Plaisance*. 1455.
Cognoy-Genève, Fondation Martin Bodmer, ms. 144, f. 60v. 1470-1475.
© Fondation Bodmer.
- Pl. 7 : **Similitude du Charretier.** René d'Anjou. *Mortifiement de Vaine Plaisance*. 1455.
Cognoy-Genève, Fondation Martin Bodmer, ms. 144, f. 33v. 1470-1475.
© Fondation Bodmer.
- Pl. 8 : **La complainte de la mort.** René d'Anjou. *Mortifiement de Vaine Plaisance*. 1455.
La Haye, Koninklijke Bibliotheek, 71 G 61, f. 16. Vers 1480. © Koninklijke Bibliotheek.

* *
*

L'IMAGE PROPAGANDE

Pnina ARAD

Le modèle des croisés : trois conquêtes de Jérusalem par le texte et par l'image

- Pl. 1 : **Massacre à Antioche.** *Histoire d'Outremer*.
Lyon, Bibliothèque Municipale, Ms. 828, livre 6, f. 52. Vers 1280.
Crédit photographique Bibliothèque municipale de Lyon, Didier Nicole
- Pl. 2 : **Le siège de Jérusalem.** *Histoire d'Outremer*.
Paris, BnF, fr. 2628, Livre 8, f. 62v. 1260-1270. Cliché BnF.
- Pl. 3 : **Les croisés devant Jérusalem.** *Histoire d'Outremer*.
St. Petersburg, M.E. Saltykov-Shchedrin State Public Library, Ms. Fr. Fol, v.IV.5, Livre 7, f. 45. Vers 1280.

Pl. 4 : **Les croisés devant Jérusalem.** *Histoire d'Outremer.*

Lyon, Bibliothèque Municipale, Ms. 828, Livre 8, f. 73. Vers 1280.

Crédit photographique Bibliothèque municipale de Lyon, Didier Nicole

Pl. 5 : **La ville de Jérusalem.** *Histoire d'Outremer.*

Bibliothèque Multimédia Intercommunale Épinal-Golbey, ms. 125 P/R, Livre 8, f. 56v. 1295-1300 © BMI Épinal-Golbey.

Pl. 6 : **L'entrée dans Jérusalem du Général Allenby, décembre 1917.**

The Government Press Office, Israël (National Photo Collection).

Pl. 7 : **Les trois principaux généraux entrent dans la Vieille Ville après sa chute, juin 1967.**

Photo Ilan Bruner. The Government Press Office, Israël (National Photo Collection).

Pl. 8 : **Parachutistes israéliens au Mur Ouest, juin 1967.**

Photo David Rubinger. The Government Press Office, Israël (National Photo Collection).

Marie JACOB

Le programme iconographique du manuscrit de dédicace des *Passages d'outremer* de Sébastien Mamerot : une tentative d'exhortation à la croisade au temps de Louis XI

Fig. 1 : **Le siège d'Antioche en 1097-1098.** Jean Colombe, *Les Passages d'outremer*, 1473-1474.

Paris, BnF, fr. 5594, f. 52, 1474-1475. Cliché BnF.

Fig. 2 : **L'arrestation de la flotte égyptienne au port de Tyr. La troisième bataille de Ramallah en 1105.** Jean Colombe, *Les Passages d'outremer*, 1473-1474.

Paris, BnF, fr. 5594, f. 112, 1474-1475. Cliché BnF.

Fig. 3 : **Exécution des prisonniers musulmans par Richard Cœur de Lion en 1191. Hugues III de Bourgogne ordonne la retraite.** Jean Colombe, *Les Passages d'outremer*, 1473-1474.

Paris, BnF, fr. 5594, f. 213, 1474-1475. Cliché BnF.

Fig. 4 : **Louis de Laval-Châtillon luttant aux prises avec la révolte des Génois en 1461.** Jean Colombe, *Les Passages d'outremer*, 1473-1474.

Paris, BnF, fr. 5594, f. 274v, 1474-1475. Cliché BnF.

Pl. 1 : La prise de Jérusalem par les Sarrasins en 638. Le songe de Constantin V. Jean Colombe, *Les Passages d'outremer*, 1473-1474.

Paris, BnF, ms. fr. 5594, f. 6, 1474-1475. Cliché BnF.

Pl. 2 : Charlemagne et les envoyés de Constantin V devant Paris. Jean Colombe, *Les Passages d'outremer*, 1473-1474.

Paris, BnF, fr. 5594, f. 8v, 1474-1475. Cliché BnF.

* *

*

LE VOCABULAIRE DE L'IMAGE, RHÉTORIQUE VISUELLE

Jean-Baptiste CAMPS

***Vidas* et miniatures dans les chansonniers occitans *A*, *I* et *K* : un « double filtre métatextuel » ?**

Fig. 1 : Représentation graphique des écarts à l'indépendance : désignation sociale dans les postilles (en ligne) et dans les *vidas* (en colonne).

Graphique de l'auteur.

Fig. 2 : Représentation graphique des écarts à l'indépendance : accessoires et désignation sociale dans les miniatures de *I*.

Graphique de l'auteur.

Fig. 3 : Représentation graphique des écarts à l'indépendance : armoiries et désignation sociale dans les miniatures de *I*.

Graphique de l'auteur.

Fig. 4 : Représentation graphique des écarts à l'indépendance : port de fourrure et désignation sociale dans le chansonnier *K*.

Graphique de l'auteur.

Pl. 1 : Guilhem de Cabestanh de dos. Miniature du chansonnier *I*.

BnF, fr. 854, f. 105bis. Dernier quart du XIII^e siècle. Cliché BnF.

Julie JOURDAN**Les exempla en image : du *Jeu des échecs moralisés* au *Ci nous dit***

Fig. 1 : **Exemple des cierges.** *Ci nous dit*, 1313-1325, chap. 168.
Chantilly, Musée Condé, ms. 26, f. 111v. © Cliché R.M.N. Chantilly.

Fig. 2 : « **De la forme et de la façon de l'eschequier et comment il est fait** ». *Jeu des échecs moralisés*, trad. Jean de Vignay, 1332-1350.
Bibliothèque municipale de Besançon, ms. 434, 1372, f. 282v © Cliché C.N.R.S.-I.R.H.T.

Fig. 3 : « **Bonne amour** ». *Ci nous dit*, 1313-1325.
Chantilly, Musée Condé, ms. 26, f. 42 © Cliché R.M.N. Chantilly.

Pl. 1 : « **Ci parle du premier paonnet comment il doit représenter le laboureur** ». *Jeu des échecs moralisés*, trad. Jean Ferron / Jean de Vignay, 1332-1350.
Bibliothèque municipale de Dijon, ms. 268, f. 28v. © Cliché C.N.R.S. - I.R.H.T.

Pl. 2 : **Le trou de l'aiguille.** *Ci nous dit*, 1313-1325.
Chantilly, Musée Condé, ms. 26, f. 175v. © Cliché R.M.N. Chantilly.

Pl. 3 : **Création du monde.** *Ci nous dit*, 1313-1325.
Chantilly, Musée Condé, ms. 26, f. 2. © Cliché R.M.N. Chantilly.

Pl. 4 : **Création de l'homme.** *Ci nous dit*, 1313-1325.
Chantilly, Musée Condé, ms. 26, f. 3. © Cliché R.M.N. Chantilly.

Pl. 5 : **Création de la femme.** *Ci nous dit*, 1313-1325.
Chantilly, Musée Condé, ms. 26, f. 4v. © Cliché R.M.N. Chantilly.

Pl. 6 : **L'homme comparé aux éléments et aux bêtes et L'homme est un arbre à l'envers.** *Ci nous dit*, 1313-1325.
Chantilly, Musée Condé, ms. 26, f. 3v-4. © Cliché R.M.N. Chantilly.

Pl. 7 : **La Tentation.** *Ci nous dit*, 1313-1325.
Chantilly, Musée Condé, ms. 26, f. 5v. © Cliché R.M.N. Chantilly.

* *
*

IMAGES PÉDAGOGIQUES, VOCABULAIRE TECHNIQUE

Franck CINATO et André SURPRENANT

L'escrime scolastique du *Liber de Arte dimicatoria*. Un cas de rationalisation par l'image

Pl. 1 : **Décor d'un psautier picard** : *une scène de combat*

Paris, BnF, lat. 14284, f. 64v. Vers 1280. Cliché Franck Cinato.

Pl. 2 : **Structure de la page**. *Cadre de réglure, emplacement prévu et relocalisation des textes.*

Leeds, Royal Armouries, I. 33, f. 2 [p. 3]. Premier quart du XIV^e siècle © Royal Armouries.

Pl. 3 : **L'effort de visualisation** : *le recours à l'analogie visuelle.*

Leeds, Royal Armouries, I. 33, scène du haut, f. 11 [p. 21, ill. a] ; scène du bas, f. 3 [p. 5, ill. b]. Premier quart du XIV^e siècle © Royal Armouries.

Michel HUYNH

Un traité de combat de la fin du Moyen Âge. Musée de Cluny, inv. Cl. 23842 (ancienne collection des princes de Fürstenberg à Donaueschingen, ms. 862)

Fig. 1 : **Escrime au Federschwert. Toute la posture du personnage de gauche a été reprise : deux bras et épée.**

Musée de Cluny, inv. Cl. 23842 (ancienne collection des princes de Fürstenberg à Donaueschingen, ms. 862), f. 32. Fin XV^e siècle. Cliché Michel Huynh.

Fig. 2 : **Escrime au Messer. Etat définitif. Les deux lames ont leur tranchant dirigé vers le bas.**

Musée de Cluny, inv. Cl. 23842 (ancienne collection des princes de Fürstenberg à Donaueschingen, ms. 862), f. 60. Fin XV^e siècle. Cliché Michel Huynh.

Fig. 3 : **Escrime au Federschwert. Les fragments de texte sont apposés directement près des parties du corps des protagonistes dans le cadre de la réalisation d'un geste technique complexe.**

Musée de Cluny, inv. Cl. 23842 (ancienne collection des princes de Fürstenberg à Donaueschingen, ms. 862), f. 46. Fin XV^e siècle. Cliché Michel Huynh.

Pl. 1 : Escrime à l'épée et à la bocle. Le dessin préparatoire au crayon est encore visible autour de la tête, des bras et du bouclier du personnage.

Musée de Cluny, inv. Cl. 23842 (ancienne collection des princes de Fürstenberg à Donaueschingen, ms. 862), f. 118. Fin XV^e siècle. Cliché Michel Huynh.

Pl. 2 : Escrime au Federschwert. L'avant-bras est noirci à la plume pour signifier qu'il est au-dessus de la main de l'adversaire.

Musée de Cluny, inv. Cl. 23842 (ancienne collection des princes de Fürstenberg à Donaueschingen, ms. 862), f. 52. Fin XV^e siècle. Cliché Michel Huynh.

Pl. 3 : Escrime au Federschwert. Un petite touche de lavis rouge sur la lame de l'épée du personnage en bleu la fait passer au premier plan.

Musée de Cluny, inv. Cl. 23842 (ancienne collection des princes de Fürstenberg à Donaueschingen, ms. 862), f. 49v. Fin XV^e siècle. Cliché Michel Huynh.

Pl. 4 : Escrime au Federschwert. Le bras du personnage en rouge a été entièrement redessiné plus bas.

Musée de Cluny, inv. Cl. 23842 (ancienne collection des princes de Fürstenberg à Donaueschingen, ms. 862), f. 31. Fin XV^e siècle. Cliché Michel Huynh.

Pl. 5 : Escrime au Messer, vue par rétro-éclairage. L'extrémité concave de la pointe du Messer de droite était tournée vers le bas, indiquant un tranchant orienté vers le haut.

Musée de Cluny, inv. Cl. 23842 (ancienne collection des princes de Fürstenberg à Donaueschingen, ms. 862), f. 60. Fin XV^e siècle. Cliché Michel Huynh.

Pl. 6 : Combat en armure. Le sang qui jaillit de la main du personnage de droite n'est pas figuré dans un esprit de dramatisation de la scène mais bien pour clarifier une situation complexe et les conséquences d'un geste technique.

Musée de Cluny, inv. Cl. 23842 (ancienne collection des princes de Fürstenberg à Donaueschingen, ms. 862), f. 166. Fin XV^e siècle. Cliché Michel Huynh.

Pl. 7 : Escrime au Federschwert. Le texte près de la tête du personnage permet de comprendre l'action complexe (coup de pommeau dans la tête et croche-patte).

Musée de Cluny, inv. Cl. 23842 (ancienne collection des princes de Fürstenberg à Donaueschingen, ms. 862), f. 33. Fin XV^e siècle. Cliché Michel Huynh.

Sandrine PAGENOT

Le recours au texte pour la création iconographique profane au XIV^e siècle : le cas d'un traité de chasse (*Livre du roy Modus et de la royne Ratio* de Henri de Ferrières)

Pl. 1 : **La chasse de la loutre.** Henri de Ferrières. *Livre du roy Modus et de la royne Ratio*.

Paris, BnF, fr. 12399, f. 29v. 1379. Cliché BnF.

Pl. 2 : **L'assemblée.** Henri de Ferrières. *Livre du roy Modus et de la royne Ratio*.

Paris, BnF, fr. 12399, f. 9v. 1379. Cliché BnF.

Pl. 3 : **La curée.** Henri de Ferrières. *Livre du roy Modus et de la royne Ratio*.

Paris, BnF, fr. 12399, f. 16. 1379. Cliché BnF.

Pl. 4 : **Le dépeçage du cerf.** Henri de Ferrières. *Livre du roy Modus et de la royne Ratio*.

Paris, BnF, fr. 12399, f. 14v. 1379. Cliché BnF.

Pl. 5 : **Le piège du faisán.** Henri de Ferrières. *Livre du roy Modus et de la royne Ratio*.

Paris, BnF, fr. 12399, f. 90v. 1379. Cliché BnF.

Pl. 6 : **La chasse des pinsons à la passée.** Henri de Ferrières. *Livre du roy Modus et de la royne Ratio*.

Paris, BnF, fr. 12399, f. 95v. 1379. Cliché BnF.

Pl. 7 : **Comment boucher les tanières des renards.** Henri de Ferrières. *Livre du roy Modus et de la royne Ratio*.

Paris, BnF, fr. 12399, f. 27v. 1379. Cliché BnF.

Pl. 8 : **Le piège des perdrix.** Henri de Ferrières. *Livre du roy Modus et de la royne Ratio*.

Paris, BnF, fr. 12399, f. 91v. 1379. Cliché BnF.

* *
*

THÉORISATION DE L'ERREUR

Paul CREAMER**Des infidèles armés de pinceaux : les miniaturistes du *Conte du Graal***

Pl. 1 : **Miniature d'ouverture du Manuscrit T.** Chrétien de Troyes. *Conte du Graal*.

Paris, BnF, fr. 12576, f. 1. 1276-1300. Cliché BnF.

Pl. 2 : **Miniature d'ouverture du Manuscrit U.** Chrétien de Troyes. *Conte du Graal*.

Paris, BnF, fr. 12577, f. 1. 1326-1350. Cliché BnF.

Julia DROBINSKY**Machaut illustré dans le manuscrit Vogüé (Ferrell ms. 1) : un cycle entre brouillage et surplus de sens**

Fig. 1 : **Le narrateur accoste l'île.** Guillaume de Machaut, *Le Dit dou Lyon*. Cambridge, Corpus Christi College, Ferrell ms. 1 (*Vg*), f. 123. Vers 1370. © The J. E. & E. J. Ferrell Collection and the Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge.

Fig. 2 : **Le narrateur accoste l'île.** Guillaume de Machaut, *Le Dit dou Lyon*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, ms. 78 C2 (*Bk*), f. 2. Vers 1390. Cliché J. P. Anders, distr. RMN - GP.

Fig. 3 : **Le pruhomme présente les différentes catégories d'amants.**

Guillaume de Machaut, *Le Dit dou Lyon*.

Paris, BnF, fr. 1586 (*C*), f. 110. Vers 1353. Cliché BnF.

Fig. 4 : **Le narrateur et la dame de l'île.** Guillaume de Machaut, *Le Dit dou Lyon*.

Cambridge, Corpus Christi College, Ferrell ms. 1 (*Vg*), f. 127v. Vers 1370 © The J. E. & E. J. Ferrell Collection and the Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge.

Pl. 1 : **Le narrateur et les bêtes hostiles.** Guillaume de Machaut, *Le Dit dou Lyon*.

Cambridge, Corpus Christi College, Ferrell ms. 1 (*Vg*), f. 124. Vers 1370. © The J. E. & E. J. Ferrell Collection and the Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge.

Pl. 2 : **Le narrateur et les lions.** Guillaume de Machaut, *Le Dit dou Lyon*. Cambridge, Corpus Christi College, Ferrell ms. 1 (*Vg*), f. 127. Vers 1370. © The J. E. & E. J. Ferrell Collection and the Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge.

Pl. 3 : **Les amants hypocrites.** Guillaume de Machaut, *Le Dit dou Lyon*. Cambridge, Corpus Christi College, Ferrell ms. 1 (*Vg*), f. 130. Vers 1370. © The J. E. & E. J. Ferrell Collection and the Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge.

Pl. 4 : **Faux Semblant et Contrainte Abstinence.** Guillaume de Lorris et Jean de Meung, *Le Roman de la Rose*. Paris, BnF, fr. 1567, f. 88v. Vers 1350-1360. Cliché BnF.

Pl. 5 : **Le prince et la dame de ses pensées.** Guillaume de Machaut, *La Fonteinne amoureuse*. Cambridge, Corpus Christi College, Ferrell ms. 1 (*Vg*), f. 197. Vers 1370. © The J. E. & E. J. Ferrell Collection and the Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge.

Pl. 6 : **Le sommeil des deux amis.** Guillaume de Machaut, *La Fonteinne amoureuse*. Cambridge, Corpus Christi College, Ferrell ms. 1 (*Vg*), f. 208. Vers 1370. © The J. E. & E. J. Cambridge, Corpus Christi College, Ferrell Collection and the Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge.

Pl. 7 : **Discorde et les trois déesses.** Guillaume de Machaut, *La Fonteinne amoureuse*. Cambridge, Corpus Christi College, Ferrell ms. 1 (*Vg*). Vers 1370, f. 208v. © The J. E. & E. J. Ferrell Collection and the Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge.

Pl. 8 : **Le poète et le prince auprès de la fontaine.** Guillaume de Machaut, *La Fonteinne amoureuse*. Cambridge, Corpus Christi College, Ferrell ms. 1 (*Vg*), f. 214. Vers 1370. © The J. E. & E. J. Ferrell Collection and the Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge.

Pierre-Olivier DITTMAR

Lapsus figuræ. Notes sur l'erreur iconographique

Fig. 1 : **Illustration n° 35**, F. Garnier, *L'âne à la lyre, sottisier d'iconographie médiévale*, Paris, Léopard d'or, 1988. Cliché P. O. Dittmar.

Fig. 2 : **Illustration n° 36**, F. Garnier, *L'âne à la lyre, sottisier d'iconographie médiévale*, Paris, Léopard d'or, 1988. Cliché P. O. Dittmar.

Fig. 3 : **Ranulfo**. Chapiteau du sanctuaire de Saint Nectaire. (Puy-de-Dôme). Fin du XI^e siècle. Cliché P. O. Dittmar.

Fig. 4 : **L'insensé**, Illustration n° 81. F. Garnier, *L'âne à la lyre, sottisier d'iconographie médiévale*, Paris, Léopard d'or, 1988. Cliché P. O. Dittmar.

Fig 5 : **Moïse recevant les tables de la loi, l'adoration du veau d'or**. Psautier de Blanche de Castille. Début du XIII^e siècle. Paris, BnF. Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1186, f. 14. Cliché BnF.

Pl. 1 : **Un juif regarde la terre qui pleure**. Psautier de Marote de Hamel. Paris, BnF, lat. 10435, f. 11v. Fin du XIII^e siècle. Cliché BnF.

Pl. 2 : **Abraham chasse Agar et son fils dans le désert (trace de repentir)**. *Bible de Pampelune*. Amiens, BM, ms. 108C, f. 11. 1197. Cliché CNRS-IRHT / Bibliothèque d'Amiens Métropole.

Mise en page :
Anne Fragonard-Le Guen (34560, Villeveyrac)