



**Abstract – Beyond the Senses, Abstraction** – At the center of this study are three nonmimetic examples: a twelfth-century cloister pillar, a thirteenth-century reliquary, and a fourteenth-century manuscript illumination. These nonfigurative objects, representing three media and spanning three centuries, show that abstraction – predicated as it was on the theological articulation between truth, facts, and language – emerged in the Middle Ages as the primary vehicle for materializing the ineffable. The analysis begins by considering medieval notions of abstraction as a mode of figuration. It goes on to demonstrate how the abstractive operations at work in these images, each in a distinctive visual method, encouraged the pursuit of truth that lies beyond sensory perception by engendering the process of abstraction as it was understood in the Middle Ages: that of withdrawal, removal, paring down. This subtractive process, both visual and intellectual, allowed the beholder to reach through the perceptible and the graspable, and thus to apprehend what is most emphatically unavailable to the senses.

**Keywords** – abstraction, philosophy, figure, imagination, materiality, the senses

**Mots-clés** – abstraction, philosophie, figure, imagination, matérialité, sens

**Vincent Debiais**

Centre de recherches historiques, EHESS-CNRS, Paris  
vincent.debiais@ehess.fr

**Elina Gertsman**

Case Western Reserve University, Cleveland  
exg152@case.edu

# Au-delà des sens, l'abstraction

Vincent Debiais & Elina Gertsman

Les conceptions médiévales de l'image, dans leur mouvance et leurs redéfinitions au long cours, se fondent sur les échecs et les imperfections dans le processus de représentation<sup>1</sup>. Cette trajectoire de l'échec, en rupture avec les systèmes de représentation antiques et qui se tend entre la perte de la semblance divine après la Chute et sa récupération partielle dans l'hypothèse de la « figure » instaurée par la venue du Christ, conduit l'humanité dans la *regio dissimilitudinis*, lieu et temps d'une conscience de l'éloignement Créateur-créature<sup>2</sup>. Dans cette région, les opérations de perception et de cognition peinent à apprécier l'irreprésentable à travers les moyens dont elles disposent, qu'ils soient mimétiques, basés sur un lien de ressemblance entre le perçu et le conçu, ou au

contraire apophatiques, reposant sur un creux du langage (visuel, verbal, ou autre) pour dire ce qui ne peut être représenté. En d'autres termes, l'humanité cherche à atteindre l'image du divin ou bien par la figuration, ou bien par la négation – une tension bipolaire qui sera, durant tout le

<sup>1</sup> Pour une synthèse générale sur les conceptions théologiques et philosophiques de l'image médiévale, voir Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (ve–xvie siècle)*, Paris 2008.

<sup>2</sup> Saint Augustin, *Confessions*, VII, 10, Paris 1992 : « Tu as frappé sans cesse la faiblesse de mon regard par la violence de tes rayons sur moi, et j'ai tremblé d'amour et d'horreur. Et j'ai découvert que j'étais loin de toi, dans la région de la dissemblance. » Sur cet aspect, sur lequel nous reviendrons, voir la synthèse toujours classique de Robert Javelet, *Image et ressemblance au douzième siècle, de saint Anselme à Alain de Lille*, Paris 1967.

Moyen Âge chrétien, le combustible de la machine à produire l'image religieuse. Cependant, une autre modalité de représentation, l'abstraction, s'est développée au sein de cette tension, entre le ix<sup>e</sup> et le xv<sup>e</sup> siècle, à la recherche elle aussi d'une vérité par-delà les sens. Parce que l'abstraction repose sur un « manque » et qu'elle suppose une forme, l'apophatique et le figuratif sont toujours ce qui la constituent en tant que modalité de représentation, mais elle n'en reste pas moins, dans ses opérations, une méthode à part d'élaboration visuelle<sup>3</sup>. C'est à l'analyse de cette méthode que les pages suivantes sont consacrées.

En tant que composante de la culture visuelle, l'abstraction a traditionnellement fait partie de l'appareil critique de l'art moderne et contemporain. Elle aurait été forgée puis développée au xx<sup>e</sup> siècle seulement, en réaction à la tradition figurative d'un passé qu'il fallait recouvrir de nouvelles pratiques créatives<sup>4</sup>. Cet article voudrait néanmoins proposer l'étude de quelques objets en apparence non-figuratifs issus de la culture médiévale pour montrer que l'abstraction – en ce qu'elle repose sur l'articulation théologique entre la vérité, sa traduction dans les faits et le langage – apparaît au cours du Moyen Âge et devient l'un des recours visuels privilégiés pour matérialiser l'ineffable. Il ne s'agit en aucun cas ici de poser les phénomènes créatifs de l'abstraction sans solution de continuité entre Moyen Âge et monde contemporain<sup>5</sup>, mais bien d'envisager les fondations théologiques, philosophiques et artistiques d'une possibilité médiévale de l'abstraction au sein d'un parcours chronologique et thématique qui dessine une « histoire » de la notion et de son emprise sur la culture visuelle. Pour ce faire, trois objets, pour trois techniques sur trois siècles, nous serviront d'études de cas : pour le xii<sup>e</sup> siècle, l'un des piliers du cloître de Saint-Pierre de Moissac ; pour la fin du xiii<sup>e</sup> siècle, un reliquaire mosan de la Vraie Croix dont le panneau présente une croix métallique du royaume latin de Jérusalem ; et une miniature du xiv<sup>e</sup> siècle dans le célèbre manuscrit du *Ci nous dit de Chantilly*. À travers l'analyse de ces trois objets, il s'agit de mettre en évidence les notions et dispositifs à l'œuvre dans l'abstraction médiévale en tant que modalité de figuration ; on entend de la sorte poser quelques jalons

historiques pour comprendre comment les images dites non-mimétiques fonctionnent comme des voies d'accès à une vérité (la plus souvent divine) qui se tient par nécessité au-delà des sens.

### Informel, ornement et abstraction

Retracer une histoire médiévale de la notion d'abstraction est une tâche ardue si l'on cherche à éviter d'essentialiser le Moyen Âge, et de le couper ce faisant de tout ce qui le précède et de toute la diversité des philosophies médiévales<sup>6</sup>. Dans cette narration au long cours, plusieurs moments importants d'élaboration, de contradiction et de sédimentation se dessinent ; l'intérêt, exclusif ou presque, longtemps accordé à la scolastique et au nominalisme tend à gommer les réflexions antérieures à la fin du xii<sup>e</sup> siècle. Dans un tel contexte historiographique, l'abstraction ne paraît pas pouvoir être pensée pour les deux premiers tiers du Moyen Âge. Fort heureusement, des travaux récents permettent aujourd'hui de mesurer les apports des réflexions tardo-antiques puis carolingiennes à la mise au point de ce que constitue l'abstraction dans le processus de connaissance. Dans tous les cas, la relation entre l'abstraction et le visuel est permanente – il s'agit toujours de passer de ce que l'on perçoit à ce que l'on sait – et présente donc un intérêt pour envisager l'hypothèse d'images abstraites dans la culture artistique du Moyen Âge ; pour penser l'existence d'un sens au-delà de la forme, finalement. Dans ce contexte, il convient de se demander si la présence d'images abstraites se conçoit plus aisément dans son opposition au lot des images figuratives exposées dans le même lieu d'image, qu'il s'agisse d'un manuscrit ou d'un décor monumental. Ou, pour poser la question dans des termes radicaux : l'abstraction existe-t-elle en soi, comme une modalité propre de la perception, ou seulement par opposition à la figuration, dans un rapport dialectique ou contradictoire qui fonderait la nature représentationnelle de l'image ?

Pour fournir quelques pistes quant à cette alternative et avant même d'envisager l'émergence de la pensée abstraite dans la pensée médiévale, tournons-nous vers un exemple monumental de concomitance entre la sculpture d'éléments

figuratifs, narratifs et ornementaux, et la mise en œuvre d'éléments non-figuratifs, avec les deux piliers sculptés au centre des galeries sud et nord du cloître de l'abbaye Saint-Pierre de Moissac<sup>7</sup>. Réalisés au tournant des XI<sup>e</sup>–XII<sup>e</sup> siècles sous l'autorité de l'abbé Ansquitil, les travaux du cloître conduisent à la mise en place d'un ensemble superlatif de motifs sur les chapiteaux, les tailloirs, les piliers d'angles et les bases de colonne, mêlant le végétal, le géométrique, le narratif et le non-figuratif dans un discours à grande échelle sur l'histoire du salut et son application à la vie du moine<sup>8</sup>.

Dans le flot de ces images, le pilier « sans décor » au centre de la galerie sud marque un coup d'arrêt, une brisure [Fig. 1]<sup>9</sup>. Dans l'absolu, le pilier est minéral – un élément monolithe de marbre, probablement un remploi antique, ne présentant aucun décor figuratif. Le matériau est exposé dans le cloître précisément pour ce qu'il est – une pierre dense, solide, profonde – et pour ce qu'il montre – un état primordial du monde, brut, élémentaire. Dans toute la densité du marbre, la variation dans les textures polies ou rugueuses, les couleurs rosées, les reflets, produit un contraste fort avec le travail et la stylisation des colonnes, des tailloirs et des chapiteaux qui l'entourent, de telle sorte que le pilier semble présenter un état premier du minéral avant sa mise en forme et en images. Dans cette succession des états, l'absence de figuration ne constitue pas un défaut mais une antériorité, comme si l'on avait là une présentation de la séquence mécanique permettant le passage du matériau à la figure. Lors de la rencontre avec le pilier, et dans les mots de Jean Scot Érigène (c. 810–877), il s'agit de passer de la pierre telle qu'elle est disposée dans sa forme, son lieu, sa nature et sa beauté aux propriétés que la raison extrait du matériau<sup>10</sup>.

Dans sa relation aux images qui l'entourent, le pilier minéral de Moissac, parce qu'il représente une image à venir, enfermée dans cet état primordial de la matière, pourrait être rapproché du chapiteau qui le précède immédiatement au centre de la galerie sud, consacré à la figure de David<sup>11</sup>. Même s'il est toujours difficile pour des raisons archéologiques de mettre les chapiteaux de Moissac en séquence, on pourrait placer ce pilier en

point d'orgue du chapiteau représentant le concert de louange de David et des musiciens sacrés où une inscription nous dit que « David jouait de la cithare dans la maison du Seigneur », et du chapiteau représentant la Jérusalem Céleste, la *Jerusalem sancta* d'Apocalypse 21, 10 harmonieuse et harmonique, débarrassée des fléaux et des tumultes.

<sup>3</sup> Charles Cramer a montré dans un livre pionnier que c'est là l'un des traits forts des réflexions artistiques dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui est pourtant presque inconnu : Charles Cramer, *Abstraction and the Classical Ideal* (1760–1920), Newark 2006.

<sup>4</sup> Voir à ce sujet l'introduction du dernier catalogue en date des éditions Taschen consacré à l'art abstrait : *Abstract Art*, Dietmar Elger, Uta Grosenick éds, Cologne 2017, p. 7 : « *The triumph of abstraction is inseparably connected with the general development of art in the twentieth century. Formulating a world view freed from any dependence on objects was the most prominent achievement of twentieth-century art. This art had previously been mimetic: it portrayed the world as it appeared to the artist. Even when pictures visualized abstract ideas and concepts, they did so using the tools of representational painting. Illustrations of courage, faithfulness, or unity were visualized for the viewer as personified virtues. Complex themes were depicted with skillfully composed groups of figures, or through idealized landscapes. Not until the beginning of the twentieth century did artists as Pablo Picasso in Paris, Wassily Kandinsky in Munich, and Kasimir Malevitch in Moscow begin to dissolve concrete objects, making the transition to the art of painting autonomous symbols.* »

<sup>5</sup> Il y aurait un danger considérable à tomber dans un pseudomorphisme à outrance et à céder à la tentation du *look-alike* ; sur ces questions, voir Caroline W. Bynum, « Avoiding the Tyranny of Morphology; Or, Why Compare? », *History of Religions*, LIII/4 (2014), pp. 341–368 ; Yve-Alain Bois, « On the Use and Abuse of Look-alikes », *October*, CLIV (2015), pp. 127–149 ; Andrea Pinotti, « Chi ha paura dello pseudomorpho? », *Rivista di estetica*, LXII (2016), pp. 81–98.

<sup>6</sup> À propos de ces philosophies, les pages s'appuient en très grande partie sur les travaux de synthèse d'Alain de Libera, *L'art des généralités. Théories de l'abstraction*, Paris 1999.

<sup>7</sup> La bibliographie sur le cloître de Moissac est considérable. Pour une synthèse des éléments sculptés, on verra Quitterie Cazes, Maurice Scelles, *Le Cloître de Moissac*, Bordeaux 2001.

<sup>8</sup> Le « programme » du cloître de Moissac et son inscription dans la vie de l'abbaye ont été analysés par Chantal Fraïsse, « Le cloître de Moissac a-t-il un programme? », *Cahiers de civilisation médiévale*, L (2007), pp. 245–270.

<sup>9</sup> Cazes/Scelles, *Le Cloître* (n. 7), p. 114.

<sup>10</sup> Jean Scot Érigène, *Expositiones in Ierarchiam coelestem*, Turnhout 1975 (CCCM 31), I, 511–518, p. 15 : « Ces qualités-là et d'autres similaires, pendant que je les distingue dans cette pierre, me deviennent lumières, c'est-à-dire m'illuminent. Je commence en effet à concevoir où et quelles elles sont, et je me rends compte que ces dernières qualités ne lui sont intrinsèques par aucune participation naturelle d'aucune créature visible ou invisible, mais je suis bientôt conduit par la raison qui régit toute chose à la cause de toute, de laquelle, pour chacune, le lieu, l'ordre, le nombre, l'espèce et le genre, la bonté, la beauté et l'essence et tout le reste des qualités données et offertes sont distribuées. » (PL 122, col. 129C).

<sup>11</sup> *Corpus des inscriptions de la France médiévale* 8, Paris 1982, TG 17, pp. 143–144, fig. 122–125.

Le pilier « sans décor » ne serait pas alors un pilier sans image mais une manifestation visuelle de ce climax paradoxal – une *figure* de l'ordre, de l'harmonie, du temple de l'Ancien Testament, abstraite des dispositions de la pierre. Il s'agit là d'une hypothèse, sans aucun doute, et on n'avancera l'association entre le matériau brut et vierge du pilier et l'idée d'un lieu de l'ordre qu'avec prudence, même s'il faut, comme l'a fait Finbarr Barry Flood pour les usages du marbre dans d'autres environnements artistiques, reconnaître une « iconicité » du matériau et le pouvoir « suggestif » de ses motifs naturels, des veines notamment qui créent une profondeur charnelle dans le minéral<sup>12</sup>. Maria C. Pereira va encore plus loin dans son interprétation des « images-piliers » du cloître de Moissac, et voit dans le pilier de marbre rose une image du Christ lui-même, un corps tout à la fois pierre angulaire du monde<sup>13</sup> – cette pierre que Jean Scot soumet au processus d'intellection pour parvenir à la connaissance d'une beauté invisible. De plus, elle interprète la « nudité » de la pierre (qui laisse apparaître les « veines » de chair) comme l'indice de la résistance à l'image, de l'incapacité ontologique de l'image à contenir tout ce qu'elle cherche à représenter. Sans pourtant employer le terme, M. C. Pereira transforme bel et bien le matériau brut du pilier en une *figure* du Christ. L'interprétation est osée et intéressante, même si elle reste difficile à vérifier. C'est la raison pour laquelle on se contentera de signaler qu'en l'absence apparente d'image, le pilier de Moissac fabrique en réalité les conditions d'une *imagination*, celle d'une idée, d'un concept ou d'un motif – sans être abstraite au sens moderne, elle offre le moyen discursif d'une abstraction, de l'ordre, du silence, de l'harmonie, du divin lui-même. Le recours visuel à une image « vide », de laquelle on a abstrait la contingence, est précisément le ressort de l'imagination<sup>14</sup>. Il déclenche le passage des sens extérieurs, arrêtés dans le processus de perception par l'absence de forme, aux sens intérieurs et à l'élaboration raisonnée d'une représentation de ce qui n'est pas représenté. Nous y reviendrons avec l'image plus tardive du *Ci nous dit*, mais signalons déjà que le champ libre créé par abstraction pour la génération d'un sens complexe installe en tant que *figure* le matériau du pilier. Le pilier de Moissac

ne propose donc pas d'image relevant d'un non figuratif que l'on déduirait rapidement de l'absence de formes et de mimesis. La pierre est ici figure ; l'image abstraite est figurative.

Que dire alors du pilier qui se trouve exactement à l'opposé du pilier minéral, cette fois dans la galerie nord du cloître [Fig. 2]<sup>15</sup>? Ses trois faces internes ont été couvertes par les éléments remployés d'un sarcophage antique. Les deux faces latérales présentent des écailles simples ou doubles formant un tapis de motifs géométriques. La face tournée vers la galerie a, quant à elle, été sculptée de lignes ondulantes évoquant l'élément liquide, des vagues semblant en quelque sorte se diriger de l'angle inférieur gauche à l'angle supérieur droit – une onde rythmée et harmonieuse qui met le marbre en mouvement. M. C. Pereira rapproche cette mise en œuvre des éléments aquatiques sculptés sur les chapiteaux avoisinants. Le pilier agirait alors comme une prolongation monumentale de l'environnement des images narratives, sorte de *decus* à l'histoire biblique telle qu'elle se déroule de chapiteau en chapiteau<sup>16</sup>. Dans une mise en séquence des formes sculptées dans le cloître, cet ordre ornemental succèderait sans contradiction à l'ordre minéral du pilier de la galerie sud pour décliner les moyens de « faire image ». La pensée sensorielle à l'œuvre dans l'exposition du marbre brut puis orné n'est sans doute pas uniquement réflexive et les piliers du cloître de Moissac ne sont pas un métadiscours sur la représentation, en tout cas pas en première intention. Ils ne constituent pas non plus des images abstraites *per se*, dans la mesure où le caractère ornemental ou naturel n'est pas, par définition, du ressort de l'abstraction<sup>17</sup>. En revanche, les représentations que constituent les deux piliers de Moissac relèvent du processus de l'abstraction telle que le définit la pensée médiévale, c'est-à-dire dans l'usage qu'elles font des matériaux et des formes pour accéder à ce qui lui échappe dans l'absolu, que l'on envisage pour cela l'ordre, l'harmonie ou la puissance structurante du Christ côté sud, le *decus* ou l'ondulation côté nord. On reconnaît dans ce principe d'une reconnaissance de l'immatériel dans le matériel et la suppression des qualités contingentes les mécanismes de l'abstraction tels qu'ils seront définis par Thomas d'Aquin (1225–1274).



- 12 Finbarr Barry Flood, « God's Wonder: Marble as Medium and the Natural Image in Mosques and Modernism », *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, XXIII/2 (2016), pp. 168–219; Voir aussi *Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation*, Isabella Augart, Maurice Saß, Iris Wenderholm éds, Berlin 2019.
- 13 Maria Cristina Correia Leandro Pereira, « Les images piliers du cloître de Moissac », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [en ligne], hors-série, II (2008). Du même auteur, voir aussi « Syntaxe et place des images dans le cloître de Moissac. L'apport des méthodes graphiques », in *Der mittelalterliche Kreuzgang: Architektur, Funktion und Programm*, Peter K. Klein éd., Ratisbonne 2004, pp. 212–219.
- 14 Sur la question du cadre vide, voir Didier Méhu, « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IXe–Xie siècle) », *Images re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, XI (2013), pp. 1–37 ; voir aussi *Object Fantasies. Experience & Creation*, Philippe Cordez, Romana Kaske, Julia Saviello, Susanne Thürigen éds, Berlin/Boston 2018, en particulier l'introduction pp. 7–17.
- 15 Cazes/Scelles, *Le Cloître* (n. 7), pp. 212–213.
- 16 Pereira, « Les images-piliers » (n. 13) et Fraïsse, « Le cloître » (n. 8), p. 256.
- 17 Les liens entre la forme des motifs ornementaux et ce qu'ils « évoquent » éventuellement ont été explorés par Jean-Claude Bonne, en particulier dans « Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident », *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée*, Jean-Marie Sansterre, Jean-Claude Schmitt éds, Bruxelles 1999, pp. 77–111.

1 / Pilier minéral,  
Moissac, abbaye  
Saint-Pierre, cloître,  
galerie sud



## Connaissance par abstraction

En commençant notre parcours entre pensée et objet par les images de Moissac, il s'agit de poser l'ensemble des notions que l'on verra apparaître dans les développements médiévaux des théories et des théorèmes de l'abstraction : la contingence, le dépouillement, la conceptualisation, la figure, etc. Le matériau et les propriétés sensibles des piliers de Moissac supposent une dimension sémiotique dans le fonctionnement de la connaissance par abstraction, une façon de dire *en ce que* ou *tel que*. Partant, il ne serait pas illégitime d'envisager dans un premier mouvement un jalon augustinien dans l'histoire de l'abstraction, comme dans l'ensemble de l'échafaudage théorique de l'Occident médiéval. Or, il semble pour une fois que ce n'est pas le cas. Étienne Gilson a le premier sans doute montré que le principe même de l'abstraction, soit le passage du monde à l'idée, était en contradiction avec la séparation infranchissable que pose Augustin entre l'âme et le corps : ce qui existe en sa forme ne saurait passer dans le domaine de la pensée en dehors du principe de l'illumination divine<sup>18</sup>. Et il faudra attendre le début du XIII<sup>e</sup> siècle pour que l'intention et l'action de l'intellect puissent concilier d'une certaine façon la supériorité irréductible de l'âme et le rôle du sensible dans la connaissance – nous y reviendrons. Pour saint Augustin donc, la capacité d'abstraction relève moins de la cognition que de la grâce, et l'aperception est incapable d'engendrer la connaissance sans l'aide de Dieu. L'homme « intérieur » augustinien, celui qui « interroge la masse de l'univers » par l'entremise des sens, revient toujours à Dieu pour atteindre la fin des choses<sup>19</sup>.

Il faut donc, pour trouver le premier jalon d'une histoire médiévale de l'abstraction, que l'âme et le corps puissent communiquer dans le processus de la connaissance ; ou pour le dire autrement, que la forme des choses contienne ce qu'elles sont en substance et non dans leur apparence exclusivement. Tout à fait aristotélicienne, cette conception (selon laquelle on peut « distinguer de la matière par une opération mentale des choses qui pourtant ne sont pas séparées de la matière »<sup>20</sup>) circule en Occident grâce à la *Logica Vetus* de Boèce (c. 480–524), qui traduit et commente en particulier

les *Catégories*. Comme l'a montré Alain de Libera, c'est là que l'on formule pour la première fois un théorème de l'abstraction dans la perspective d'une théologie chrétienne de la connaissance. Cependant, c'est davantage en traduisant et en glosant un commentaire des *Catégories*, l'*Isagoge* rédigé vers 270 par Porphyre, que Boèce propose une élaboration théorique de l'abstraction, largement commentée dans l'histoire de la logique<sup>21</sup>.

Que retenir de Boèce pour notre propos sur l'image abstraite ? Tout d'abord, ce que nous appellerons la « dissemblance itérative » : la pensée abstraite de la chose peut présenter une forme différente et déconnectée du réel à chaque nouvelle opération d'abstraction – la figure du commencement du monde se trouve dans la « présence sensible » du pilier de Moissac mais pourra prendre une autre forme sur un autre objet<sup>22</sup>. Retenons ensuite que l'abstraction est un procédé heuristique : il fait émerger la véritable nature des choses, débarrassées de leurs contingences, mais – et c'est un point essentiel pour concevoir la possibilité d'une *image abstraite* – cette nature est toujours de l'ordre du « quelque chose », senti et conçu dans une forme régie par la *similitudo*, par une relation donc. Malgré les contradictions et les approximations des réflexions boétienne, soulignées par Alain de Libera, celles-ci permettent de faire entrer le principe de l'abstraction dans la pensée du haut Moyen Âge. Le fonctionnement selon la reconnaissance par l'esprit d'un concept, dans la forme matérielle et sa formulation nécessairement contingente et syntaxique, permettra

<sup>18</sup> Étienne Gilson, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, Paris 1929 (2003), pp. 117–119. Voir aussi Jean Rohmer, « La théorie de l'abstraction dans l'école franciscaine, de Alexandre de Hales à Jean Peckam », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, III (1928), pp. 105–184 ; Robert Pasnau, « Divine Illumination », in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta éd., 2015, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/illumination/> (consulté le 13.1.2021).

<sup>19</sup> Augustin, *Confessions* X, 8, p. 181.

<sup>20</sup> De Libera, *L'art* (n. 6), p. 41.

<sup>21</sup> John Marenbon, « Boèce, Porphyre et les variétés de l'abstractionnisme », *Laval théologique et philosophique*, LXVIII/1 (2012), pp. 9–20.

<sup>22</sup> Boèce, *In Isagogen Porphyrii commenta*, Samuel Brandt éd., Leipzig 1906 (CCSL 38), p. 164, l. 12–16 (§ 77) : « *Quod si hoc per divisionem et per abstractionem fiat, non quidem ita res sese habet ut intellectus est, intellectus tamen ille minime falsus est. Sunt enim plura quae in aliis esse suum habent ex quibus aut omnino separari non possunt aut, si separata fuerint, nulla ratione subsistunt.* »

2/ Pilier liquide,  
Moissac,  
abbaye Saint-  
Pierre, cloître,  
galerie nord

l'élaboration d'une pensée visuelle basée sur la poétique autant que sur la sémiotique ; une dissemblance indice d'une pensée en acte, et non plus d'une limite des capacités à représenter.

La dialectique, qui est au cœur de l'abstraction et qui est permise par les écrits de Boèce, entre la vérité d'une connaissance de l'idée et la fiction poétique du réel, fait écho aux réflexions du Pseudo-Denys sur la pertinence de la figuration, et sur la forme comme moyen d'accès à la connaissance de Dieu<sup>23</sup>. C'est donc en toute cohérence dans l'histoire des idées que le deuxième moment important pour la fondation d'une abstraction médiévale concerne le milieu carolingien, en particulier autour de la figure de Jean Scot Érigène, et des distinctions quant aux manifestations sensibles – leur degré de vérité, de semblance – de la présence divine dans le monde. Là où Boèce posait l'abstraction comme un moyen de l'établissement d'une ontologie du créé, Jean Scot pose le même principe de dépouillement du contingent dans le domaine de la noétique. Procéder par abstraction, c'est s'engager sur le chemin de la connaissance de ce qui demeure caché dans les formes et de ce qui résiste à l'appréhension des sens. Les *Homélies sur le prologue de Jean*, en mettant en avant une approche exégétique du réel et en invitant à reconnaître dans les objets « la beauté invisible »<sup>24</sup>, proposent en effet un parcours heuristique du visible (tel qu'il est « configuré » – le mot est essentiel – en couleurs, formes, lumières) vers l'absolu tel qu'il est conçu par l'esprit : à Moissac, le passage de la couleur et de la forme du marbre à l'absolu christique<sup>25</sup>. C'est l'intelligence qui permet de passer de l'observation des formes et des beautés des choses sensibles à la reconnaissance du Verbe de Dieu<sup>26</sup>. L'abstraction est, chez Jean Scot comme chez nombre de ses contemporains et continuateurs, au cœur d'une « esthétique théologique »<sup>27</sup> ; la beauté de la forme, parce qu'elle est une qualité indépendante des accidents et des spécificités, mais aussi parce qu'elle est liée à l'idée contenue dans la forme pure, est l'indice d'une transcendance, au-delà du fonctionnement sémiotique de l'image<sup>28</sup>. La richesse du commentaire de la pensée dionysienne par Jean Scot réside, pour le point qui nous intéresse ici, dans le fait qu'elle articule une élaboration des modalités de la figuration par

le sensible (avec une insistance particulière sur le symbole et sur la *phantasia*, le fantasme) avec une réflexion sur les conditions intellectuelles de leur dépassement, en vue d'une connaissance « illuminée » qui ne perçoit du monde qu'une beauté divine, dépouillée de ses limites formelles – c'est tout l'intérêt des réflexions de l'Érigène sur la musique notamment, en tant qu'abstraction de la Création et de son ordonnancement<sup>29</sup>.

En insistant de la sorte sur la création d'images dissemblables par nécessité, Jean Scot ouvre la voie au pouvoir de *configuration* du sensible médiéval, soit la possibilité de prendre, mêler et composer l'image de telle sorte qu'elle pointe vers l'irreprésentable sans autre nécessité de relations que celles de l'évocation<sup>30</sup>. Et c'est en cela que l'image médiévale, en particulier à l'époque carolingienne, est théologique par définition :

« C'est en effet avec beaucoup d'art que la théologie, c'est-à-dire cette puissance naturellement inhérente aux esprits humains, pour rechercher, examiner, contempler et aimer les raisons divines, a usé d'images feintes, c'est-à-dire d'images saintes et forgées afin de signifier les intellects divins, qui sont dépourvus de toute figure et de toute forme circonscrite et sensible<sup>31</sup>. »

La nécessité du sensible présentée dans la pensée de l'Érigène comme chemin d'accès à la connaissance de Dieu – qui explique en partie au moins pourquoi le monde carolingien fut créatif à ce point dans ses réflexions sur la représentation – a été combattue dans les siècles suivants, en particulier par Hugues de Saint-Victor (1096–1141) qui, en revenant à Augustin, posera l'anagogie, soit l'élévation de l'âme pour contempler les réalités supérieures sans la médiation du sensible, comme moyen adéquat et ultime de la théologie<sup>32</sup>. L'abstraction ne concerne plus le concept, l'image ou leurs relations, mais l'âme elle-même qui doit s'extraire des contingences par la méditation et l'illumination. C'est donc avec la naissance de la scolastique que l'abstraction comme moyen de la connaissance reviendra sur le devant de la scène et dans les réflexions sur la pensée sensorielle du Moyen Âge.

Elle le fait une nouvelle fois par l'intermédiaire de Boèce. Pierre Abélard, dans ses *Gloses*

sur *Porphyre*, rédigées probablement vers 1120<sup>33</sup>, reprend en effet les problématiques exposées par Boèce sur les *Catégories* d'Aristote telles qu'elles furent transmises dans l'*Isagoge*, et propose de nouvelles interprétations quant au fonctionnement de l'aperception et de la connaissance des concepts. Dans ce long traité, Abélard consacre des pages fondamentales à la question des universaux, dans une élaboration précoce des grandes questions qui animeront les débats de la scolastique au XIII<sup>e</sup> siècle. L'originalité du commentaire d'Abélard réside cependant dans son orientation linguistique ; il élabore en effet une théorie du langage qui fait dialoguer la chose et le mot, et qui cherche à établir la nature du réel à la fois dans la chose et dans son intellection. Les positions d'Abélard à mi-chemin du réalisme et du nominalisme, dans une solution médiane pourraient-on dire, en réaction notamment aux postulats de Guillaume de Champeaux (1070–1121), ont largement été commentées dans l'histoire de la logique. Elles ouvrent la voie aux querelles des siècles suivants.

Abélard décrit l'abstraction comme le processus consistant à considérer séparément les qualités d'une chose pour mieux en apprécier la nature. Ce qu'il désigne sous le nom d'intellection abstractive consiste ainsi à isoler les propriétés de ce que l'on perçoit, sans rien retirer à la chose, pour en connaître la nature, sans que la raison n'émette de jugement ou d'opinion quant à la forme de cette chose<sup>34</sup>. L'engendrement de cette signification universelle, indépendante de la chose perçue, abstraite, se fait par la création subséquente d'une autre chose précisément parce qu'Abélard rejette catégoriquement l'équivalence entre le concept et la chose. Le produit de l'abstraction est toujours lié à une autre chose créée par le processus d'intellection, à commencer par le processus lui-même qui peut signifier dès lors complètement la propriété abstraite de ce qui a été perçu. Les propositions d'Abélard vont donc plus loin que celles de Boèce ou de Jean Scot, puisqu'elles font de l'abstraction en tant que processus cognitif la raison d'être de ce qui est abstrait du réel. Ce qui veut dire, plus simplement, que le processus intellectuel de l'abstraction réside en tant que chose dans la chose abstraite.

## Abstraction du prototype : brisure et création

Sur les piliers de Moissac, et comme le formulerait Abélard, la *configuration* matérielle (texture, couleur, forme) constitue déjà le moyen de la connaissance. Les pierres de Moissac sont donc figuratives ; non pas parce qu'elles proposent des motifs identifiables au sein d'une narration par exemple, mais bien parce qu'elles sont des « fantasmes » permettant la connaissance de choses incorporelles. Elles invitent à apprécier de la sorte, en tant que *figure*, des compositions sensibles qui ne semblent pas au premier regard « représenter » quoi que ce soit, ou bien parce qu'elles paraissent dépourvues de figure, ou bien parce qu'elles appartiennent au déploiement ornemental du décor, ou bien encore parce qu'elles ne sont que matière mise en œuvre.

<sup>23</sup> Pseudo-Denys, *La hiérarchie céleste*, Paris 1970 (SC 58), II–2, 137B, p. 74 et 140A, pp. 76–77 : « C'est de la façon la plus simple que la Parole de Dieu a usé de très saintes fictions poétiques pour les appliquer aux esprits sans figure [...]. Qu'on ait eu raison d'attribuer des figures à ce qui est sans figure et des formes à ce qui n'a pas de forme, il ne suffirait pas, pour le montrer, d'invoquer cette disproportion de nos forces qui leur interdit de se hausser directement jusqu'aux contemplations intellectuelles et requiert de nous des élévations appropriées et qui aient de l'affinité avec notre nature, capables par conséquent de nous procurer les figurations qui nous sont accessibles des spectacles sans figure et merveilleux, mais il faudrait dire aussi qu'il convient parfaitement aux Dits mystérieux de cacher sous des énigmes irrévé�ables et sacrées, et de rendre inaccessible à la foule, la sainte et secrète vérité qui concerne les esprits supramondains. »

<sup>24</sup> Érigène, *Expositions* (n. 10), I, 511–518, p. 15.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 31 : « Le premier mode est formé par certaines images isolées et adéquates des substances spirituelles et des vertus intelligibles [...]. Mais le second est forgé par les figures de bêtes sauvages et nobles comme celle du lion et du cheval, ou laides comme celles de l'ours et du ver. »

<sup>26</sup> Jean Scot Érigène, *Homélies sur le prologue de Jean*, Paris 1969 (SC 151), p. 254.

<sup>27</sup> Boulnois, *Au-delà* (n. 1), pp. 153–154.

<sup>28</sup> Anca Vasiliu, *Du diaphane*, Paris 1997, pp. 153–155, en particulier.

<sup>29</sup> Jean Scot Érigène, *Periphyseon* III, 637D–638A cité par Laurence Wuidar, « Iconologie de la voix : du sermon *De voce et verbo* au *Traitez de la voix et des chants* », *Matéria*, IX (2015), pp. 15–38.

<sup>30</sup> Boulnois, *Au-delà* (n. 1), p. 166–167.

<sup>31</sup> Érigène, *Expositions* (n. 10), p. 23.

<sup>32</sup> Voir en particulier Hugues de Saint-Victor, *In Hierarchiam Coelestem Sancti Dionysii*, PL 175, col. 954D–955A.

<sup>33</sup> Pierre Abélard, *Glossae super Porphyrium*, in *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, vol. xxi, Münster 1919, pp. 1–109, en particulier pp. 7–32. Traduction française : Pierre Abélard, *Oeuvres choisies*, Paris 1945, pp. 77–127.

<sup>34</sup> Pierre Abélard, *Glossae*, I, 29–37, p. 25.

S'ils sont bien l'image d'une idée abstraite, le reliquaire de la Vraie Croix produit dans la région mosane au début du XIII<sup>e</sup> siècle, exposant en son centre une croix orfèvree provenant du Royaume latin de Jérusalem, et aujourd'hui conservé parmi les collections du Cleveland Museum of Art [Fig. 3], constitue quant à lui l'abstraction d'une réalité tout à fait concrète mais momentanément infigurable.

Le reliquaire en question, fréquemment comparé aux staurothèques byzantines, bénéficie d'une réelle individualité<sup>35</sup>. Au centre du panneau, une croix gemmée à double traverse contient la relique principale de la Vraie Croix. Sur toute la surface du panneau, autour de la croix, sont disposées trente autres reliques derrière des fenêtres quadrilobées ; elles dessinent des croix grecques inscrites dans des cercles et (à l'exception de deux d'entre elles entre les deux traverses) enfermées dans des mandorles. Les mandorles (ou cercles pour l'exception) sont inscrites de mentions identifiant les reliques conservées sous le panneau ; entre autres, les cheveux, le manteau, la robe et la ceinture de la Vierge ; pour le Christ, le linceul, les langes, des vêtements et des sandales ; les instruments de la Passion : la couronne d'épines et la lance ; des fragments de saints : Jean-Baptiste, Philippe, Georges, Antoine, Étienne, Marie-Madeleine, Simon et bien d'autres. Une autre fenêtre contient un morceau important du bois de la croix du bon larron. Le panneau aux reliques et ses inscriptions sont à leur tour ceints d'une double ligne de texte qui rend compte des circonstances sordides de l'acquisition de la relique principale :

« Toi qui t'interroges sur la croix, lis ! L'héritier du prêtre Judas la vola. Mais alors qu'il cherchait une brise douce après s'être embarqué sur un navire, une violente tempête s'imposa aux marins désolés. Hors d'esprit, il rongeait ses propres mains. Enfin, la sainte Vierge s'adressa à lui : "Bientôt tu seras sauf, si tu t'attaches à rendre ce que tu as volé". Il paye sa dette aux frères du Temple, et agonisant, il formule ces pensées : "Aussi longtemps que je respirerai, les vagues s'écouleront, et un tourbillon formidable me frappera, mais quand tout sera réglé, la mer retrouvera son calme". À sa mort, les marins le jetèrent par-dessus bord, et la tempête s'apaisa. Ils arrivèrent saufs à Brindisi, apaisés d'avoir rapporté la croix qui se tient magnifique dans cet élégant panneau. »

L'inscription se referme par une référence à l'objet lui-même :

« Cette tablette fut créée en l'année 1214 depuis l'Incarnation du Seigneur, au mois de février<sup>36</sup>. »

De façon générale et quelle que soit la forme du reliquaire, celui-ci constitue en soi une forme d'abstraction qui réside dans la disjonction entre les restes matériels et corporels (fragments d'os, cheveux, gouttes de sang, pierre, textile, bois) et l'ineffable que la matière désigne (totalité, complétude, sacralité, résurrection, corps de gloire)<sup>37</sup>. Le prototype persiste là dans sa chair, et non dans son image : le fragment d'Étienne, de ce qui fut saint Étienne mais qui n'existe plus en tant que tel dans son corps, cette portion séparée de ce corps justement doit tenir lieu, représenter et finalement être saint Étienne. De la sorte, le réel – le cheveu de la Vierge est toujours un cheveu – devient « fantasme », l'objet devient *figura*. Sous la figure de la

<sup>35</sup> Sur ce reliquaire voir, *Treasures of Heaven. Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, (cat. exp., Cleveland Museum of Art, Cleveland, 17 octobre 2010 – 17 janvier 2011 ; Walters Art Museum, Baltimore, 13 février – 15 mai 2011 ; British Museum, Londres, 23 juin – 9 octobre 2011), Martina Bagnoli et al. éds, Baltimore 2010, n° 49, pp. 90–91 (Holger A. Klein) ; *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*, (cat. exp., Schnütgen-Museum, Cologne, 7 mars – 9 juin 1985), Anton Legner éd., Cologne 1985, vol. 3, n° H43, pp. 130–133 (Ulrich Henze) ; Heribert Meurer, « Zu den Stauropotheken der Kreuzfahrer », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XLVIII/1 (1985), pp. 65–76, sp. pp. 71–72 ; Dietrich Koetzsche, « Die Quedlinburger Reliquientafel », *Studies in Medieval Art and Architecture Presented to Peter Lasko*, David Buckton, T. A. Heslop éds, Londres 1994, pp. 70–79.

<sup>36</sup> Transcription de l'inscription encadrant la tablette : + DE CRVCE Q[V]I Q[VE]RES LEGE IVDE P[RES]B[ITE]R HERES / CLEPSIT EA[M] NAVE[M] SCA[N]DE[N]S AVRA[M]Q[VE] SVAVE[M] / DV[M] PECIIT PESTIS NAVTIS VENIT OBVIA MESTIS / ROSIT AT ILLE MANVS PROR[R]IAS Q[V]A ME[N] TE VESAN[VS] / QVE[M] F/VIT AFFATA SIC TANDE[M] VIRGO BEATA / TV CITO SANVS ERIS FVRTV[M] SI R/EDDERE Q[VE] RIS / FRATRIB[VS] HOC SOLVIT TE[M]PLI MORIE[N]SQ[VE] REVOLVIT / TALIA DV[M] SPIRO CVRRE[N]T FRATA TVRBINE + MIRO / IN ME QVE IACTO MITESCET EO MARE PACTO / HV[N] C VT DECESSIT IACIV[N]T PESTISQ[VE] RECESSIT / BRV[N] DVSV[M] LETI VENIV[N]T REDIERE QVIETI / CV[M] CRVCE QVE BELLA SEDET HAC CONTE[N]TA TABELLA / + FACTA EST H[A]EC TABVLA ANNO AB INCARNATIONE DOMINI MCCXIII MENSE FABRVARIJ +

<sup>37</sup> Sur la question du lien relique/reliquaire, voir les articles dans *Treasures of Heaven* (n. 35), sp. Arnold Angenendt, « Relics and their Veneration », pp. 19–28, et Martina Magnoli, « The Stuff of Heaven: Materials and Craftsmanship in Medieval Reliquaries », pp. 137–148 ; voir aussi Cynthia Hahn, *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries* (400 – ca. 1204), University Park 2013.



3 / Le reliquaire de la Vraie Croix, ca. 1214. Croix : royaume latin de Jérusalem; panneau : Meuse-Rhin, 44 × 31 × 4.7 cm / Cleveland Museum of Art, 1952.89

relique, prélevée, séparée, abstraite du corps du saint, d'un objet ou d'un lieu saint se trouve la sainteté, la *virtus* ; la présence de l'objet physique face au dévot n'autorise en ce sens que la présence de la sainteté – et il faut une apparition du saint, une animation de la relique ou du reliquaire pour que le saint et la sainteté se conjointent de nouveau dans le monde. Le processus d'abstraction détourne le sens du réel ; ce qui est concret et incarné dans la matière devient une abstraction de l'ineffable. On retrouve là l'idée chère à Abélard selon laquelle l'abstraction passe systématiquement par l'engendrement d'une chose et qu'elle ne saurait se tenir au-delà des sens.

La croix sur laquelle est mort le Christ représente une modalité plus radicale encore d'abstraction de l'éénigme ontologique de la Trinité : un objet doté de propriétés physiques institué en témoin de la présence, physique elle aussi, de Dieu parmi les hommes, et désormais abstraite au-delà de la perception. Le bois de la croix ne devient pas le corps qui l'a touchée, mais signale la réalité de ce corps désormais soustrait, sous sa forme mortelle, à la perception du fidèle. La croix ne saurait donc être simultanément plus différente et plus semblable de son modèle, Dieu en personnes, qui réside tout à fait dans l'objet matériel duquel sont abstraites les idées de résurrection, de divinité, d'éternité. La croix gemmée sur la tablette ordonne, par sa position et par sa forme, la composition générale des fenêtres ; elle en commande la *dispositio* formelle, de la même façon que le fonctionnement par abstraction permettant de passer du matériau bois à l'idée de la croix commande la *dispositio* cognitive de l'ensemble du dispositif d'exposition des reliques<sup>38</sup>. Le dénominateur commun que constitue la déclinaison des formes de la croix renforce cette analogie fonctionnelle qui permet d'abstraire la propriété essentielle de la forme individuelle. Ce mouvement du particulier vers l'universel est ce qui permet de reconnaître dans le fragment de bois l'intégralité des qualités incorporelles du Christ de la même façon que l'on peut vénérer Dieu dans la figure du Crucifié et dans tous les objets qui possèdent la forme de la croix – c'est la condition de « latrie » pour Thomas d'Aquin<sup>39</sup>.

Un double mouvement de connaissance par abstraction se produit ainsi sur le reliquaire de

Cleveland, tout à fait conforme aux positions scolastiques contemporaines : du matériau sans forme caché dans la profondeur de la fenêtre à la forme de la croix du dispositif de présentation ; puis de cette forme finie à l'idée incorporelle qu'elle signale. Mais les choses ne s'arrêtent pas là. Selon le même principe, une grande cour céleste est réunie autour de la *figura* centrale du Christ. Par la répétition du motif crucifère, chacune des reliques participe de la composition générale du panneau et l'impression d'unité est renforcée par le motif dans l'interstice des mandorles, qui propose une déclinaison végétale de la croix grecque. Il faut encore ajouter à cette omniprésence de la croix les signes graphiques qui timbrent le sommet des mandorles, là où la fin de l'inscription rencontre le début du texte. Facteur d'ordre, la croix solidarise l'ensemble du panneau et transforme l'accumulation en système. L'organisation générale du panneau permet d'abstraire l'idée de l'assemblée des saints de ce qui n'est matériellement qu'une agglutination de matériaux épars. La croix placée dans le reliquaire *en ce qu'elle est* un morceau de bois est l'instrument du sacrifice ; la croix *en ce qu'elle est* une forme dans le matériau est une croix gemmée et fleurie, elle est l'arbre de vie, indice de la résurrection. Elle est donc une abstraction du Christ ressuscité ; la cour des saints, associée à la figure centrale par la répétition du motif crucifère dans la mandorle, est l'assemblée jubilante qui se réjouit dans les cieux de la présence de Dieu (*la charitas* de l'acclamation des saints, le motif végétal entre les mandorles construisant par abstraction l'idée du paradis). Le processus de connaissance par abstraction qui permet de passer des choses telles qu'elles sont dans ce monde aux choses telles qu'elles sont dans l'absolu et indépendamment de leur finitude – qui permet de passer de la blancheur de la page à la blancheur universelle, dans les mots de Guillaume d'Ockham (c. 1285–1347) – repose sur l'écart définitif entre ce que sont ces fragments et ce que l'on envisage par l'esprit de leur abstraction : le paradis, le salut, la jubilation des saints réunis autour de Dieu.

L'image abstraite d'une jubilation d'éternité composée sur la tablette vient se heurter de plein fouet avec le texte inscrit sur deux lignes dans la bordure du reliquaire qui, par trois fois,

mentionne la dimension objectale du reliquaire : d'abord en mentionnant la croix en ouverture de l'inscription dans une formulation tout à fait différente de ce que l'on peut lire sur les mandorles ; à la fin de la narration en mentionnant le reliquaire dans son ensemble (*hac tabella*) ; dans la mention de la date de réalisation sur la dernière ligne (*hac tabula*). Dans le récit du vol et de la restitution de la croix, les hommes et les objets sont soumis aux contingences de l'histoire : les éléments naturels, les propriétés empiriques des choses, les distances, les émotions, les souffrances du corps, les limites de la connaissance... Sur la tablette en revanche, il ne reste des contingences que leur participation à une ontologie chrétienne, celle du salut, de la communauté des saints, d'un monde régi et ordonné par la puissance abstractive de la croix. La position de l'expression *De cruce* en début de texte peut certes s'expliquer par la métrique, mais elle pourrait également être imposée par la création d'un écho au-delà des formes entre le cadre général de la tablette et la mandorle pour chacune des reliques : c'est l'ensemble du discours du reliquaire qui doit être abstrait *de cruce*, de la croix, à la fois matériau, objet et idée. Face à un tel systématisme, on peut s'étonner de la forme adoptée par les deux fenêtres placées au plus près de la croix et pour lesquelles on n'a pas de mandorle. L'inscription est placée directement sur le médaillon dans lequel est inscrite la croix grecque<sup>40</sup>. La position des cercles entre les traverses de la croix pourrait suggérer un dispositif altéré par des contraintes formelles. On peut aussi envisager qu'il s'agit d'associer plus étroitement encore les reliques en question (les sandales et la couronne d'épines) au corps du Christ qui portait physiquement ces artefacts. Les deux mandorles qui jouxtent ces cercles présentent elles aussi des objets que le Christ portait sur la croix (*habuit in cruce*), comme si la proximité des objets créait par abstraction une image du Christ revêtu de sa tunique, percé de la lance, célébrant la Cène, portant sa couronne d'épines, etc. Rien de tout cela n'est visible sur la tablette de Cleveland ; tout a été soumis au processus de rémotion de l'abstraction thomiste qui consiste pour connaître Dieu à nier de lui tout ce qui est corporel. La fenêtre cruciforme est le moyen de cette négation productive.

La tablette du reliquaire de Cleveland est donc une représentation abstraite de l'acclamation de l'assemblée des saints. Les reliques sont disposées matériellement telles qu'elles sont dans le monde (un os aperçu dans l'ombre du contenant), et simultanément (reconfigurées par le dispositif cruciforme) telles qu'elles sont dans l'absolu. L'objet propose ainsi la synthèse des choses et des concepts, des contingences et des universaux : le tissu, l'os, le bois, la pierre sont tout à la fois forme et sainteté, matière et totalité. Le choix fait par les concepteurs de figurer le Christ ressuscité par la *figura* de la croix gemmée et de proposer ainsi une dissemblance à trois bandes (entre le contenu, le contenant et l'idée) permet de donner à la Vraie Croix le primat dans l'accumulation des matières et des choses. Il permet également d'étendre cette dissemblance radicale à l'ensemble des éléments placés dans la *dispositio* de la croix. Si une certaine iconicité persiste entre la croix-matériau, la croix-symbole et l'image du Christ, ce n'est pas le cas pour la lance de la Passion, le linceul du tombeau ou les cheveux de la Vierge.

L'absence de mimésis entre la relique et le dispositif qui la présente entérine dans la structure même du reliquaire le fait que l'objectalité des artefacts (la ceinture, le manteau) et des parties de corps ne persiste que dans le matériau (le cuir, le tissu, l'os). Elle permet également d'élaborer par abstraction une similarité absolue entre toutes les reliques – dissemblables dans ce qu'elles sont dans le monde, elles sont semblables dans ce qu'elles sont dans l'absolu, dans ce que l'on peut abstraire de leur forme. Les inscriptions tracées sur les mandorles rétablissent ce lien formel en précisant pour certaines reliques la nature de l'objet conservé sous la tablette ; pour d'autres reliques en revanche, l'inscription se contente

<sup>38</sup> Julia Oswald, « The Reliquary Triptych, the Arms of Christ, and the Visual Language of the Relic Thesaurus ca. 1160 », *Hortulus*, XIV/1 (2017), <https://hortulus-journal.com/journal-volume-13-3-2017-oswald/> (consulté le 13.1.2021).

<sup>39</sup> Thomas d'Aquin, *Somme Théologique* II, II.84.2.

<sup>40</sup> Sur le rôle des inscriptions et des listes de reliques dans le processus de désignation, voir Elisa Pallottini, « Monumentalisation et mise en scène des saints dans le lieu de culte. Les listes épigraphiques de reliques dans l'Occident médiéval (VIIIe–XIIe siècle) », in *Le pouvoir des listes au Moyen Âge*, I. *Écritures de la liste*, Claire Angotti et al. éds., Paris 2019, pp. 31–60 ; voir aussi Philippe Cordez, *Trésor, mémoire, merveille. Les objets des églises au Moyen Âge*, Paris 2016, pp. 70–79.

de nommer le saint en le précédent du partitif *de*, précisément comme si la chose avait moins d'importance que *ce* que l'on devait abstraire de sa présence dans le reliquaire. Plus d'objet, plus de matériau : il ne reste que l'idée *de*. Il est d'ailleurs tout à fait manifeste que le dispositif de la fenêtre cruciforme n'autorise aucune connaissance par les sens de la réalité matérielle ou formelle des reliques. C'est d'ailleurs le cas dans pour la plupart des reliquaires qui dissimulent le contenu, le cachent, mais aussi qui – dans le sens latin de *dissimulatio* – le déguisent, le transforment, le reconfigurent. Le reliquaire de Cleveland ne cherche pas à soustraire les objets au fidèle, mais à les lui présenter tels qu'ils sont véritablement. Le principe d'une fenêtre ouverte, mais opaque, est bien celui de créer la tension cognitive, le désir d'une connaissance par la pensée et non par les sens ; d'une abstraction en somme.

La tablette de Cleveland présente aujourd'hui quelques dégâts et la plaque de métal chargée de créer les conditions de la *dissimulatio* a disparu à plusieurs endroits. Cet incident laisse apparaître le bois dans lequel ont été creusées les cavités destinées à recevoir les fragments d'os, de tissu, de cuir et de bois ; des fragments de sainteté tout court pour certaines niches en bas de la tablette. Parce que l'on ne perçoit rien de cette matière brute, les sens se trouvent en échec dans le processus de la connaissance ; la surface dorée interrompt frontalement le chemin du savoir et il n'est pas d'autre alternative que de se déplacer vers le *locus imaginationis* qui permet par abstraction la construction d'une chose à connaître.

### Une pensée en figures

La tablette de Cleveland nous dit avec Abélard que « signifier, c'est engendrer une chose »<sup>41</sup>, et c'est la raison pour laquelle l'universel, à commencer par la divinité, devient figurable alors que celle-ci n'était jusqu'à présent qu'objet d'amour pour Augustin, de discours chez Boèce, de connaissance chez Jean Scot. La première modalité visuelle qui traduit le processus de l'abstraction médiévale est donc bien celle de la *figure*, cette disposition dissemblable des formes prenant en charge la présence de ce qui n'existe qu'en tant que processus de

connaissance. Le texte fondateur d'Erich Auerbach, paru en 1938, a posé les enjeux historiques de la notion de *figura*, et a permis de saisir la diversité de ses implications rhétoriques, sémiotiques et artistiques dans la culture chrétienne du Moyen Âge occidental<sup>42</sup>. Il insiste en particulier sur la dimension allusive et heuristique de la figure qui évoque par le jeu des proximités et des écarts ce que le langage est en train de dévoiler. Les positions d'Abélard quant à la nécessité de l'énoncé, de la proposition, ne font que participer à l'institution de la figure comme moyen de présenter ce qui ne relève que de la connaissance au-delà de la forme. La figure devient, pour suivre Georges Didi-Huberman en fidèle lecteur d'Erich Auerbach, une forme qui nie et affirme simultanément sa condition de forme<sup>43</sup>, position complexe qui sera encore précisée dans le dernier quart du Moyen Âge.

La connaissance par abstraction constitue une possibilité qui, sans devenir fictive, reste chez Abélard toujours imprécise. Une telle ambiguïté se trouve au cœur des préoccupations philosophiques des siècles suivants, et obtient des solutions parfois surprenantes, surtout quand elles concernent des exemples matériels. Le problème de l'abstraction est en substance celui des universaux<sup>44</sup>. Au fondement de la question se trouvent les composantes visuelles et sensibles ancrées dans la physiologie de la cognition et son intellection. Guillaume d'Auvergne (c. 1190–1249) considère ainsi que l'intellect est incapable de voir et reconnaître directement la substance des choses ; il formule donc une triple théorie de la connaissance, la deuxième forme relevant précisément de l'abstraction telle qu'il la décrit dans son *De anima* (vii, 7). Pour retracer le processus qui consiste à dépouiller les formes de leurs spécificités individuelles, Guillaume prend appui sur une expérience hypothétique, soit la vision d'une statue – ici celle d'Hercule. Il décrit la statue d'abord de près, puis en s'éloignant. À courte distance, la statue est facilement identifiable en tant que représentation d'un individu spécifique, mais à mesure que l'on s'en éloigne les détails disparaissent dans le processus de *denudatio* et l'on ne peut attribuer à la statue que la forme d'un homme<sup>45</sup>. Robert Grosseteste (c. 1168–1253) quant à lui, dans ses *Commentaires sur Aristote*, renverse

le processus élaboré par Guillaume d'Auvergne (Comm. post. an., II, 6). Pour formuler sa théorie des universaux, il prend l'exemple d'un homme aperçu de loin puis de près : on reconnaît d'abord un animal, puis un être humain, enfin un homme en particulier. Pour Robert Grosseteste, il existe une forme innée et préliminaire de connaissance par abstraction dans chaque sensation, comme la vue – c'est là un point essentiel quand on considère la culture sensible comme lieu d'une abstraction médiévale. Les sens, y compris la vue, doivent apprécier continuellement des objets sensibles avant que la raison ne s'éveille et ne commence son travail d'abstraction. Ici, Grosseteste confond à dessein les opérations d'abstraction et de division (*dividere*) : chaque objet est immédiatement divisé en une série d'accidents (couleur, forme, etc.) et ses particularités sont abstraites pour atteindre une définition des caractéristiques essentielles pouvant fonctionner, en suivant Steven Marrone, « selon un prédicat universel »<sup>46</sup>. La voie menant des choses singulières aux universaux simples, de l'impression intuitive à l'abstraction rationnelle, est d'abord marqué par le monde sensible qui fournit les bases de la conceptualisation cognitive. Les théories de Robert Grosseteste restent de grande influence jusqu'à la fin du Moyen Âge, et fournissent les piliers de la pensée d'autres philosophes, de Thomas d'Aquin à Guillaume d'Ockham<sup>47</sup>.

Même si l'utilisation des exemples semble opposer diamétralement Guillaume d'Auvergne et Robert Grosseteste, leurs positions n'en restent pas moins très proches. L'un et l'autre combinent la perception et la cognition : la pensée abstraite dépend de la connaissance des choses matérielles et de leur nature. Thomas d'Aquin fait lui aussi, de la séparation des formes intelligibles des « fantasmes », un travail de l'esprit ; il s'agit d'abstraire les uns des autres<sup>48</sup>. Son point de départ est la position d'Aristote dans *De anima*, III, 7 : « L'âme ne connaît rien sans fantasmes » sur laquelle il élabore ce passage de sa *Summa*, Ia.877 :

« Notre intelligence, selon l'état de la vie présente où elle est unie à un corps possible, ne peut passer à l'acte sans recourir aux images. On le constate à deux signes. D'abord, étant une faculté qui n'emploie pas d'organe corporel, l'intelligence ne serait nullement

entravée dans son activité par une lésion organique, si son activité même ne requérait pas l'exercice d'une faculté qui a besoin d'un organe. Or, tels sont le sens, l'imagination et toutes les puissances appartenant à l'âme sensible. Ce qui prouve clairement que pour exercer son activité, non seulement dans l'acquisition d'une science nouvelle, mais encore dans l'usage d'une science acquise, l'intelligence requiert l'acte de l'imagination et des autres facultés. Car nous le voyons : quand une lésion organique entrave soit l'acte de l'imagination chez les fous, soit l'acte de la mémoire chez les léthargiques, l'individu ne peut faire acte d'intelligence, même par rapport aux connaissances qu'il avait acquises auparavant. Ensuite, chacun peut l'observer en soi-même, lorsqu'on cherche à connaître intellectuellement quelque chose, on se forme par manière d'exemples des images dans lesquelles on regarde, pour ainsi dire, ce qu'on désire connaître. Également, quand nous voulons faire comprendre une chose à quelqu'un, nous lui donnons des exemples dont il puisse se former des images pour comprendre<sup>49</sup>. »

Parce que l'intellect humain est inévitablement enchaîné au corps, l'objet de son travail est « la nature telle qu'elle existe de façon corporelle ». Partant des concepts pseudo-dionysiens comme le faisait l'abbé Suger 1080/1081–1151) pour justifier les déploiements matériels de Saint-Denis dans la

<sup>41</sup> Christian Wenin, « La signification des universaux chez Abelard », *Revue Philosophique de Louvain*, LXXX/47 (1982), pp. 414–448, sp. p. 426.

<sup>42</sup> Erich Auerbach, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*, Paris 2003 (1938).

<sup>43</sup> Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico : Dissemblance et figuration*, Paris 1990.

<sup>44</sup> Pour un aperçu pratique de ces conceptions, voir Gyula Klima, « The Medieval Problem of Universals », in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta éd., Stanford 2017, (<https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/universals-medieval/>) ; Claude Panaccio, « Universals », in *The Oxford Handbook of Medieval Philosophy*, John Marenbon éd., Oxford 2012, pp. 385–402.

<sup>45</sup> Rohmer, « La théorie » (n. 19) ; Steven P. Marrone, *William of Auvergne and Robert Grosseteste : New Ideas of Truth*, Princeton 1983, pp. 71–72.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>47</sup> Alain de Libera, *La querelle des Universaux : de Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris 1996, pp. 241–242.

<sup>48</sup> Claude Lafleur, Joanne Carrier, « Abstraction et séparation : de Thomas d'Aquin aux néo-scolastiques, avec retour à Aristote et aux artiens », *Laval théologique et philosophique*, LXVI/1 (2010), pp. 105–126. Le texte complet de la *Summa* est disponible en latin à partir de l'édition romaine de 1888 sur <https://www.corpusthomisticum.org/> (consulté le 13.1.2021).

<sup>49</sup> Traduction dominicaine de 1984 en français mise à disposition par le projet de l'Institut Docteur Angélique : <http://docteurangelique.free.fr/accueil.html> (consulté le 1.3.2021).

première moitié du XII<sup>e</sup> siècle<sup>50</sup>, Thomas d’Aquin conclut qu’à travers « de telles natures des choses visibles » l’intellect humain « atteint une certaine connaissance des choses visibles ». De fait, en évoquant les *Noms divins*, Thomas d’Aquin affirme que pour les choses incorporelles telles que Dieu (qui est connu « par l’excès et par rémotion »), les fantasmes sont nécessaires : connaître les choses incorporelles consiste à les comparer avec les choses corporelles qui possèdent effectivement des fantasmes, des images.

Les implications d’une telle posture pour la fabrique de l’image sont énormes : il n’y a pas d’image, de fantasme de Dieu, mais il peut être approché – au sens épistémologique – à travers les fantasmes des corps. On en vient là à la conception thomiste de la connaissance par abstraction telle qu’elle est exposée en *Summa i.85.1–2* : « les choses matérielles doivent être comprises en ce qu’elles ont été abstraites de la matière et des images matérielles, soit des fantasmes ». Thomas d’Aquin oppose ici l’intellect humain à celui de l’ange en lui assignant un type intermédiaire de pouvoir de connaissance à mi-chemin entre les sens de l’animal (qui perçoivent la forme telle qu’elle existe corporellement) et l’intellect angélique qui comprend le corporel à travers l’immatériel. L’intellect humain, parce qu’il est « le pouvoir de l’âme dans la forme du corps », opère par abstraction quand il s’agit de connaître les choses matérielles et acquiert dans ce processus la connaissance des entités immatérielles – Dieu ou les anges – dans un mécanisme inversant complètement le processus de l’intellect angélique.

Une telle conception, dans laquelle l’intellect abstrait l’accident (ou la forme) du sujet (ou de la matière sensible), est reprise par Thomas d’Aquin dans son commentaire au *De trinitate* de Boèce, en particulier dans la réponse au point 5.3 dans laquelle il identifie la surface et la couleur comme des formes accidentielles<sup>51</sup>. Ici, Thomas formule un autre type d’abstraction : l’abstraction de l’universel (« un tout dont on considère la nature absolument, en fonction de ces caractères essentiels, et indépendamment de tout ce qui n’est pas l’espèce mais relève des parties accidentielles ») du particulier. L’élément-clé dans cette définition de la théorie des universaux est l’intellect actif – ou

intellect agent – qui permet à l’esprit de recevoir des informations sensorielles d’expériences accumulées et de formuler un concept universel qui recouvre toutes les particularités de ces expériences. C’est là que se déroule l’opération d’abstraction ou l’expérience par abstraction.

La théorie de l’abstraction et de la formation des concepts formulée par Thomas d’Aquin est intimement liée à la notion d’espèce, et ne peut que s’opposer à la philosophie nominaliste de Guillaume d’Ockham (ca. 1287–1347), profondément liée à la sémantique : pour lui, les universaux n’existent que dans les noms, appliqués à des objets concrets<sup>52</sup>. La formulation de la connaissance par abstraction est chez Ockham tributaire de celle d’Avicenne (c. 980–1037), qu’il cite d’ailleurs textuellement dans la *Summa logicae* 1.14. Guillaume d’Ockham rejette l’existence des natures communes, et donc des universaux, ou des entités abstraites réelles<sup>53</sup>. Il propose que, dans certains cas, l’entité concrète ou le terme (comme « un cheval » ou *equus*) et sa contrepartie abstraite (soit la nature universelle et abstraite de « chevalité » ou *equinitas*) sont la même chose, et que seul le langage les sépare (l. 5–9). Si les choses et leur nom ne sont pas synonymes, comme dans le cas de l’adjectif « blanc » et la propriété absolue et abstraite « blancheur », celle-ci est cependant individuelle par possession : une page est blanche parce qu’elle est sa propre blancheur de page, tandis qu’un cheval est blanc parce qu’il est sa propre blancheur de cheval, et non parce qu’une blancheur universelle existe en dehors de cette possession<sup>54</sup>. Cette blancheur n’est pas partagée ; un nom abstrait désigne toujours un individu. Les universaux n’existent dès lors qu’en tant que signes représentant une légion de choses : « *Dicendum est igitur quod quodlibet universal est una res singularis et ideo non est universal nisi per significationem, quia est signum plurium* » (1.14)<sup>55</sup>. Alain de Libera résume ainsi la position d’Ockham : « l’acte de l’abstraction est un catégorème conceptuel, un nom commun susceptible en principe de signifier plusieurs entités singulières distinctes »<sup>56</sup>. En d’autres termes, la notion même d’universel est niée : il n’y a pas d’objets abstraits, mais des termes abstraits seulement<sup>57</sup>. Pour classer les relations de synonymie entre les objets et les termes abstraits, Guillaume d’Ockham discute dix catégories aristotéliciennes

de termes, pour en retenir trois : les termes de substances, de qualité et de relation (l. 40–62). Les concepts complexes tels que l'Eucharistie, la Trinité et l'Incarnation appartiennent, pour des raisons évidentes à cette dernière catégorie.

À la fin du Moyen Âge, les notions d'abstraction qui commandent à la théorie des universaux varient largement d'un philosophe à l'autre, et leurs conséquences sur la culture visuelle sont à leur tour changeantes. Alors que les réflexions de Robert Grosseteste et de Thomas d'Aquin sont profondément vissées au monde matériel des sens et des processus de perception, Guillaume d'Ockham approche les objets et la nomination des qualités que l'on en perçoit dans un dépouillement tout à fait glacial. Ou pour le dire autrement : pour Thomas d'Aquin, abstraire c'est chercher à atteindre l'universel – pour Ockham, abstraire c'est approcher l'individuel ; le premier fonde ses théories sur la représentabilité, sur les images – le second, sur leur rejet total. Pour tous les penseurs cependant, qu'ils appartiennent aux premiers temps de la réception de l'héritage aristotélicien à travers Boèce ou aux développements de la scolastique, le processus d'abstraction relève d'une épistémologie, celle d'une méfiance face aux sens humains qui doit être compensée par un langage lui aussi imparfait<sup>58</sup>. Tenter de capturer l'essence, l'inné, l'absolu, chercher la clarté consiste dans tous les cas à retirer, annuler, abstraire. L'épistémologie devient le moyen d'analyser la composition ontologique de l'univers ; dans l'entre-deux de ce que l'on perçoit et de ce que l'on cherche à comprendre par abstraction, une nouvelle catégorie d'images prend forme, une image qui constitue en elle-même un instantané du processus d'abstraction. Dans ce processus, l'imagination joue un rôle décisif ; l'espace à habiter par l'image et créé par la recherche de clarté dans la connaissance et l'expression des concepts devient le lieu d'une élaboration visuelle – l'endroit de la création de figures complexes.

### Imagination et abstraction

Le *locus imaginationis* est le point focal d'une image du xive siècle peinte dans le recueil pédagogique du *Ci nous dit* ou *Composition de la sainte écriture*<sup>59</sup>.

- 50 Au chapitre xxiii du *De administratione* ; voir Suger, *Œuvres : Écrit sur la consécration de Saint-Denis. L'œuvre administrative. Histoire de Louis VII*, Françoise Gasparri éd. et trad., t. I, Paris 2000.
- 51 Cité par Lafleur/Carrier, « Abstraction et séparation » (n. 48), p. 105, n. 4 ; Thomas d'Aquin, *Expositio super librum Boethii De Trinitate*, Bruno Decker éd., Leyde 1965.
- 52 Paul V. Spade, Claude Panaccio, « William of Ockham », in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta éd., Stanford 2019, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/ockham/> (consulté le 13.1.2021). Les auteurs distinguent la théorie des Universaux et le concept de cognition abstraite chez Ockham qui se distingue à son tour de l'emploi de termes abstraits. Si la connaissance intuitive repose essentiellement sur la perception visuelle et le jugement de l'intellect (« en vertu de la connaissance intuitive, il est impossible de juger si les choses existent ou non, dans la mesure où si une chose existe, l'intellect juge simultanément de son existence et sait qu'elle existe »), la cognition abstraite « abstrait de l'existence et de la non existence parce qu'on ne peut jamais savoir tout à fait d'une chose qui existe qu'elle existe et d'une chose qui n'existe pas qu'elle n'existe pas » (Guillaume d'Ockham, *Commentaire au Livre des Sentences* I, Prologue, q. 1 ; édition dans *Opera philosophica*, New York, 1967–1979 ; traduction du prologue dans André de Muralt, *L'enjeu de la philosophie médiévale. Études thomistes, scotistes, occaminiennes et grégoriennes*, Leyde 1991, pp. 353–373. De Libera, *La querelle* (n. 47), p. 386 fait le lien entre les deux conceptions. Sur le rejet par Ockham des espèces et sur la popularité de ces vues, y compris les développements sur la cognition intuitive et abstractive, voir Katherine H. Tachau, « The Problem of the species in medio at Oxford in the Generation after Ockham », *Medieval Studies*, XLIV (1982), pp. 394–443 ; Katherine H. Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham: Optics, Epistemology and the Foundation of Semantics 1250–1345*, Leyde 2000.
- 53 Voir Peter King, « William of Ockham: Summa Logicae », in *Central Works of Philosophy* (vol. 1): *Ancient and Medieval*, John Shand éd., Montréal 2005, pp. 242–270, sp. pp. 255–260. Pour une approche qui compare différentes théories, voir Paul V. Spade, *Five Texts on the Mediaeval Problem of Universals: Porphyry, Boethius, Abelard, Duns Scotus, Ockham*, Indianapolis 1994.
- 54 Claude Panaccio, *Connotative Terms in Ockham's Mental Language*, Montréal 1996.
- 55 Une analyse de ce passage complexe peut être lue dans William Calvert Kneale, Martha Kneale, *The Development of Logic*, Oxford 1985, pp. 265–267, ainsi que dans De Libera, *La querelle* (n. 47), pp. 385–389.
- 56 De Libera, *La querelle* (n. 47), p. 386.
- 57 Voir Elizabeth Karger, « Ockham's Misunderstood Theory of Intuitive and Abstractive Cognition », in *The Cambridge Companion to Ockham*, Paul V. Spade éd., New York 1999, pp. 204–226.
- 58 Pour une approche récente et globale du rôle des sens dans la théologie et l'art médiéval, voir Éric Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans l'art et la liturgie du Moyen Âge*, Paris 2014.
- 59 Christian Heck, *Le Ci nous dit. L'image médiévale et la culture des laïcs au xive siècle : les enluminures du manuscrit Condé de Chantilly*, Turnhout 2012, pp. 66–67, fig. 417 ; voir aussi Elisa Brilli, Aline Debert, « La lettre et l'esprit des images. Problèmes d'indexation des images du *Ci nous dit* », in *Le tonnerre des exemples. Exempla et médiation culturelle dans l'Occident médiéval*, Marie-Anne Polo de Beaulieu et al. éds, Rennes 2010, pp. 317–326, sp. pp. 317–318. Pour l'édition et l'introduction critique au texte, voir *Ci nous dit. Recueil d'exemples moraux*, Gérard Blangez éd., Paris 1979–1986.

oit ridez & tiez le lamine ridez qm se da  
pneroit poures. Et si deuons croire que m'e  
sures qm soit nos cuerS meS chastein de nous  
en leustat ou il se puet mex sauuer que le  
puet sauuer. En tout estas que tuit ridez se  
puent sauuer & tuit poinc d'empner quai  
si come l'isaigne fait de tout venin & la boine  
mouche de tout melz. Si souz sont de tout  
leur domage & li sages de tout lein. prou  
fit. **C**et temps en. m. parties senefie. m.  
estas dont li premiers qm ne poite ne fleur ne  
fruit senefie ceulz qui peident corps & ame  
en tom delage. Si second si senefie les tomes  
gens qm st' en mariage qui de leur fruit nu  
emplissent le ciel. Si tiers senefie les venues  
qm ont rendu lein fruit ame segnem.  
Si quars qm est fleur senefie les vierges

Comme le pilier de Moissac et le reliquaire de la Vraie Croix, cette image n'est générée que dans la mesure où elle est encadrée et parce que, comme le pilier de Moissac, elle se distingue de son environnement. L'image non-représentationnelle émerge ainsi de l'échafaudage des figures et produit une cadence, une mise en section rythmique des différents types de présence visuelle. Dans le cas du reliquaire de Cleveland, c'est la double ligne d'inscription qui produit l'effet d'encadrement : l'écriture présente de façon concentrique la cour céleste abstraite des restes matériels conservés dans l'ombre des cavités. La présence du cadre et son caractère structurant, à Moissac et à Cleveland, se retrouvent dans le principe de l'abstraction de l'image du *Ci nous dit*<sup>60</sup>. Divisé en deux volumes (aujourd'hui Chantilly, Musée Condé, MS 26 et 27), le manuscrit est véritablement baigné par la figuration : dans plus de 800 miniatures, des femmes, des hommes, des saints et des animaux se détachent sur des fonds uniformes, rouges et bleus, ancrés ici par des fragments de paysage, là par des éléments d'architecture ; dans des cas peu nombreux, l'image est habitée uniquement par des objets (le rideau d'un temple, des chandeliers). Au folio 24v du MS 27 pourtant, le flux des figurations est interrompu par une image différente, dans ses couleurs comme dans sa structure, des images qui la précèdent et qui la suivent [Fig. 4].

Un long quadrilatère encadré de rouge est ici divisé en plusieurs parties égales. Sur la gauche se trouve un rectangle noir ; coloré sans uniformité, il peut cependant être désigné comme « monochrome » dans la mesure où il ne présente qu'une seule couleur<sup>61</sup>. À son côté, on voit un autre rectangle peint d'ocre clair, sur lequel se devine les contours imprécis de tas de grain. À droite, deux nouveaux rectangles sont peints en vert clair : l'un parsemé de tas de gerbes, l'autre de fleurs rouges. Une longue ligne horizontale coupe les quatre rectangles. En signalant la nature singulière de cette image et le texte inscrit au-dessous – qui rappelle l'adage « Le mariage est bon, le veuvage est mieux, la chasteté est excellente » – Christian Heck rapproche son sens de la parabole du semeur dans le Nouveau Testament (Mt 13, 1–9 ; Mc 4, 1–9 ; Lc 8, 4–8), et d'un sermon judéo-chrétien du

11<sup>e</sup> siècle sur les martyrs, le chaste et l'époux, déve- loppé et transformé par la suite dans la littérature sermonnaire de la fin du Moyen Âge<sup>62</sup>. Ici, dans le *Ci nous dit*, on apprend que le champ de couleur noire indique la débauche, les tas de grain sur le fond ocre signifient le mariage fructueux, tandis que les deux fonds de couleur verte sont le signe de deux types de fertilité, spirituelles et asexuées : le veuvage et la chasteté.

Le contenu exégétique du texte se concentre sur les trois derniers états, comme le fait également Christian Heck dans la riche interprétation qu'il propose de l'image : du point de vue méthodologique, l'iconographie échoue dans l'interprétation du rectangle sombre, pour lequel la couleur est elle-même devenue sujet<sup>63</sup>. Partant, on peut chercher à repérer le sens d'une telle obscurité en utilisant la sémiotique des couleurs, et parcourir ainsi une riche tradition associant au XIV<sup>e</sup> siècle le noir avec le diabolique et l'infernal, avec les animaux sataniques et l'antre de l'enfer, avec les peines et l'Apocalypse – quand le sixième sceau est rompu, le soleil s'obscurcit (Ap 6, 12)<sup>64</sup>. La couleur noire est utilisée ainsi pour l'obscurité, pour l'absence de lumière ; c'est déjà le point central de l'exposé d'Augustin sur la chute des anges rebelles dans

60 Chantilly, Bibliothèque du Château, MS 26–27 ; reproduction intégrale du manuscrit dans la Bibliothèque virtuelle des manuscrits médiévaux de l'Institut de recherche et d'histoire des textes : <https://bvmm.irht.cnrs.fr/iiif/213/canvas/canvas-145063/view> (consulté le 13.1.2021).

61 Voir Vincent Debiais, « Colour as Subject », in *Abstraction in Medieval Art: Beyond the Ornament*, Elina Gertsman éd., Amsterdam 2021, pp. 33–53.

62 Heck, *Le Ci nous dit* (n. 59), p. 66 ; le concept de chasteté est analysé par Jean Daniélou, *Les origines du christianisme latin*, Paris 1978, pp. 64–87.

63 L'échec d'une lecture strictement iconographique a été relevé par plusieurs chercheurs et au sein de différents contextes ; voir Michael Camille, « Mouths and Meanings : Towards an Anti-Iconography of Medieval Art », in *Iconography at the Crossroads*, Brendan Cassidy éd., Princeton 1993, pp. 43–58 ; Elina Gertsman, « Iconography and the Loss of Representation », in *The Lives and Afterlives of Medieval Art*, Pamela A. Patton, Henry D. Schilb éds, University Park 2020, pp. 127–159 ; ou encore Didi-Huberman, *Fra Angelico* (n. 43) et Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990, pp. 145–153. Sur la notion de « lecture » des images, voir Elizabeth Sears, « “Reading” images », in *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, Elizabeth Sears, Thelma K. Thomas éds, Ann Arbor 2002, pp. 1–8.

64 Sur le sens de la couleur noire, voir Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris 2010, en particulier le chapitre 3, ainsi que John Harvey, *The Story of Black*, Londres 2013.

la *Cité de Dieu*. On peut cependant aussi – c'est une autre possibilité de « lecture » des images – s'en remettre à la paréidolie et chercher des formes, et non plus des signes, là où elles se trouvent : en l'occurrence, la forme d'un champ aride où rien ne pousse, par opposition aux terres fécondes qui donnent du grain et des fleurs, c'est-à-dire la débauche stérile sciemment juxtaposée aux états spirituels fructueux, deux d'entre eux reposant sur l'union conjugale, le dernier sur son rejet.

Interpréter la couleur seule signifierait renoncer à sa forme et à sa substance alors que l'une et l'autre sont au premier plan du rectangle noir du *Ci nous dit*. L'obscurité de la débauche possède une forme interprétable uniquement parce qu'elle est serrée par les cadres : les contours noirs qui lui donne sa forme ; les limites rouges et blanches qui contiennent l'image dans son ensemble ; le texte qui lui sert de base. Alors que les trois autres rectangles peuvent être interprétées grâce à la figuration, la figure foncée est sans forme et vit de l'iniforme, comme un passage vers les profondeurs de l'irreprésentable. Le mariage, le veuvage et la chasteté sont immédiatement représentables et dicibles précisément parce qu'ils constituent des états définis, ici signifiés par des objets matériels (tas, gerbe, fleur) ; à l'inverse, la débauche est un concept qui évite et rejette à la fois la visualisation. On retrouve là l'idée de Thomas d'Aquin selon laquelle, pour comprendre les choses immatérielles telles que la vérité, il faut travailler par l'exemple et prendre en considération les choses matérielles que nous savons véridiques ; pour comprendre la débauche, il faut prendre en considération les choses matérielles relevant de la débauche. Or la débauche ne peut être mise en voir qu'à travers la représentation d'actes, et la réticence de l'artiste à représenter de tels actes le conduit à déléguer le travail cognitif au lecteur-spectateur, auquel l'image demande un effort heuristique sur la débauche, sans risquer de le distraire par la représentation explicite d'actions concrètes. Une fois l'action abstraite de l'image, le champ noir devient le terrain de jeu de l'imagination du spectateur qui lutte contre l'image de ce qui ne peut, de ce qui ne doit pas être représenté sous une forme appréhendable par les sens, mais qui l'est comme quelque chose qui se situe, au contraire, au-delà des sens.

L'abstraction d'un concept engendre dans cette image une abstraction visuelle. Une telle conceptualisation ne repose pas sur une quelconque figuration, quand bien même celle-ci est impliquée dans le processus de mise en image. En d'autres termes, pour voir le champ aride dans l'image, il faut le regarder en relation avec les trois représentations qui le flanquent, mais reconnaître l'abysse pour lequel on l'a peint dans le manuscrit ne requiert rien d'autre que le pan noirci du parchemin, où la couleur devient *figura* en même temps qu'elle la rejette. L'abstraction ouvre la voie de l'imaginaire : sombre, inégal, débauché. Cet abîme, cependant, constitue un espace non moins générateur d'images que la fécondité des rectangles jaune et vert, mais cette génération est celle du regardeur lui-même, invité à faire exister l'image grâce à ses facultés d'imagination, ici mises au défi et camouflées par l'obscurcissement. L'imagination, dans son acceptation médiévale, est en effet intimement dépendantes des facultés de vision et de mémoire ; l'abysse du *Ci nous dit* piège ces facultés et les rend superflues – la débauche en tant qu'image est totalement masquée, tachée, censurée, et de la sorte enfouie dans sa propre obscurité conceptuelle.

À l'égal de la pierre à Moissac, les qualités matérielles de la page dans l'image du *Ci nous dit* réclament une attention particulière. Le substrat ici est la peau, immédiatement et emphatiquement accessible par les sens ; sa granulosité est rendue visible par l'application inégale de la couleur noire. D'elle-même, la peau indique le corps, et pas seulement le corps de l'animal sacrifié pour la confection du livre, mais aussi le corps obscurci dans l'image : la débauche se tient dans le corps – elle tient au corps. L'absence de figuration installe la présence tout à fait physiologique de l'épiderme, et devient la part essentielle du processus visuel qui atteint son apogée, au xive siècle, avec les formalisations conceptuelles de la connaissance par abstraction. Celles-ci présentent certes une grande variété dans leurs mécanismes – de l'affirmation, par Richard de Campsall (c. 1280–1350), que la connaissance par abstraction, tout comme la connaissance par intuition, repose sur les images (absentes) au rejet total, par Guillaume d'Ockham, de la représentabilité dans le domaine de l'abstraction – mais leurs

résultats ultimes, pour le dire à grands traits, ne diffèrent pas substantiellement. Que l'on considère l'abstraction comme une suite ou un rejet de la représentation, elle est toujours le processus qui engendre le passage tumultueux de l'observable au connaissable<sup>65</sup>. L'abstraction de l'image du *Ci nous dit* se présente donc comme la voie épistémologique qui conduit du matériel, du spécifique, du disponible aux sens, vers l'immatériel, l'universel et l'ontologique (la débauche, la noirceur). Dans sa configuration (au sens premier : dans sa mise en figure), l'image du rectangle noir contient toute la problématique des universaux. La peinture propose en effet l'articulation complexe entre 1) ce qu'elle est – le matériau et ses propriétés empiriques, une matière non conformée, 2) ce qu'elle forme – un champ aride, stérile, sans vie, 3) ce qu'elle désigne – la peau noir corrompue par le vice, 4) et ce qu'elle rend visible (de la même façon que le mot rend dincible) – la débauche, le péché, le mal *in fine*. Dans ce déplacement des sens et du sens, les cadres s'effondrent – dommage collatéral de la rupture des frontières entre l'idée et sa représentation, entre le prototype et le signe. La fracture du langage visuel fait passer le regardeur derrière les sens, dans les coulisses de la fabrique de la connaissance.

### Du sens à l'abstraction

Que retenir de ces trois objets qui se présentent aux sens de façon si exubérante et radicale ? Abstraits dans l'acceptation actuel du terme (c'est-à-dire non figuratifs, non mimétiques), ils engendrent un processus d'abstraction dans l'acception médiévale du terme cette fois : un phénomène de retrait, d'extirpation, de réduction, de synthèse, de révocation. Un tel processus est visuel et intellectuel simultanément : il autorise le sujet qui perçoit à atteindre à travers le sensible et le saisissable ce qui échappe tout à fait aux sens, à l'appréhender grâce à cette pratique abstractive, et à en reconstruire par l'esprit le sens et la connaissance.

Tout au long du Moyen Âge, les philosophes ont cherché à négocier cet écart ontologique et épistémologique – c'est l'histoire même de la logique. Les créateurs d'objets et d'images ont fait de même et ont cherché à produire dans le sensible les moyens

de percevoir ce qui est absent, de connaître par les sens l'insaisissable, de voir l'invisible et de dire l'indicible. Il serait absurde de penser que Boèce, Jean Scot, Abélard, Thomas d'Aquin et Guillaume d'Ockham se tiennent littéralement derrière ces images, que leurs écrits en sont la source ou l'influence, mais il serait inversement erroné d'envisager que les réflexions autour de l'abstraction et de l'élaboration d'une pensée conceptuelle au Moyen Âge sont sans effet sur la pratique ; il serait faux tout simplement de considérer que les fondements de l'une des principales querelles philosophiques en Occident n'ont laissé aucune empreinte dans les images conçus au même moment ; il serait incohérent de contraindre la notion de *figure* à la rhétorique et à la théologie alors que l'une et l'autre ont recours au sensible pour décrire le processus cognitif de l'abstraction.

L'art médiéval, contemporain des différentes élaborations théoriques évoquées ici, ne saurait en être la traduction sensible. Il existe en dehors de toute histoire de la logique et de toute tentative d'une archéologie de l'abstraction dans la culture médiévale. Plutôt, objets et traités participent, ici comme ailleurs dans l'histoire intellectuelle de l'Occident médiéval, d'un même horizon de création qui permet de concevoir la notion d'abstraction pour ce qu'elle est dans l'histoire de la culture visuelle, à savoir une modalité de figurer un certain au-delà de la forme et des sens, et non comme une catégorie critique de l'histoire de l'art. C'est dans cette démarche que l'on peut entrevoir comment des représentations tout à fait figuratives

<sup>65</sup> Même si le *Commentaire sur le Livre des sentences* de Campsall n'a pas encore été découvert, comme l'a bien montré Katherine Tachau, ses idées furent condensées par d'autres scolastiques, Pierre de Plaout et Walter Chatton, entre autres : « Une opinion affirme que la cognition intuitive et la cognition abstractive ne seraient pas très différentes ; au contraire, la même cognition serait nécessairement intuitive quand la chose est présente, et abstractive quand la chose est absente, parce que la pluralité n'est pas requise sans nécessité » (Chatton, *i Lectura prol.*, Q. 2, cité ici dans l'édition de John O'Callaghan, « The Second Question of the Prologue to Walter Catton's *Commentary on the Sentences. On Intuitive and Abstractive Knowledge* », in *Nine Medieval Thinkers*, J. Reginald O'Donnell éd., Toronto 1955, pp. 233–269, ici p. 236 : « *Una opinio videtur esse quod notitia intuitiva et abstractiva non distinguuntur realiter, sed quod eadem notitia necessario est intuitiva rei quando est praesens et abstractiva quando est absens, quia pluralitas non est ponenda sine necessitate.* » Ce passage est traduit par Katherine Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham*, Leyde 2000, p. 161.

sont simultanément tout à fait abstraites, au sens médiéval du terme.

Revenons pour finir à l'alternative envisagée avec Moissac quant au caractère absolu ou contextuel de l'abstraction. Le premier élément de réponse est documentaire et concerne le caractère distinctif de la non-figuration quand elle est insérée dans une séquence figurative. Elle partage, avec l'ornementation, la capacité de mettre en rythme l'image, et produit dans le déroulement du sensible une interruption, une accentuation, une relance. Là, il n'y a pas d'opposition avec les objets figuratifs, les uns et les autres participant à la création de systèmes complexes de mises en représentation. Le second élément de réponse est sémantique et concerne le fait que l'absence de figuration n'est pas synonyme d'absence de représentation – le pilier de marbre rose fait bien image, quel que soit le sens qu'on lui donne. Avec Moissac, on a la preuve que le ressort rhétorique de l'abstraction désigne à la fois le processus de mise en image et son résultat. En proposant une figure de la dissemblance, les deux piliers documentent une épistémologie du sensible qui consiste à poser la

qualité (ici, la texture, la couleur, la « surface », selon Thomas d'Aquin) comme représentation d'une idée abstraite.

Dans ce processus, les sens occupent une place centrale. Ils interviennent entre le représentable et l'irreprésentable, entre l'objet et l'idée. Les objets se trouvent dans les limites des sens et leurs imperfections reflètent les imperfections de la perception. Les sens sont tout à la fois les écueils sur la voie des idées (de la divinité, de la sainteté, de l'état de l'âme) et la voie elle-même. Sans les sens, il n'a pas d'abstraction possible ; sans abstraction, les sens demeurent à la surface des choses et échouent dans le processus de la connaissance ; sans abstraction, il n'y a pas de « vision spirituelle » de l'art médiéval<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> Cette notion doit tout ou presque, bien évidemment, aux travaux d'Herbert Kessler. Son regard plongé dans l'épaisseur des images médiévales a su révéler toutes les dimensions conceptuelles en jeu dans l'art du Moyen Âge pour figurer la pensée dans les sens et au-delà des sens ; voir sur cette question en particulier le génial « Speculum », *Speculum*, LXXXVI/1 (2011), pp. 1–41. C'est avec une immense gratitude pour sa bienveillance, sa complicité, ses conseils, ses lumières que nous lui dédions cet article, en témoignage d'amitié et de reconnaissance.

## Za hranici smyslů, abstrakce

Autoři článku předkládají analýzu figurace a reprezentace ve středověkých obrazech skrze prisma pojmu abstrakce, tak jak byl tento pojem vypracován, definován a upřesňován během středověku. Pojem abstrakce je obecně spojován s kritikou moderního a současného umění, avšak četba středověkých textů, které definují vztah mezi vnimatelným a pravdou ukazuje, že pojem abstrakce byl od středověku spojován s problematikou zobrazení nejvyšších konceptů, jako jsou božství, svatost, milost, tajemství atd. Připustíme-li, že středověk měl prostředky ke zformulování konceptu abstrakce a k vytváření a chápání abstraktních zobrazení, můžeme překonat opozici mezi figurativním a nefigurativním a mezi narrativním a ornamentálním.

Autoři začínají pojednání krátkým průzku mem středověkých teorií o abstrakci od Boetia po Viléma z Ockhamu a zaměřují se především na vztah mezi percepci vnimatelného světa a nabýváním poznání. V první části osvětlují procesy oddělování, zobecňování, výrazové střízlivosti a odstupu od díla v rámci abstraktního poznání, s nimiž se opětovně setkáváme při tvorbě středověkých zobrazení. Jako příklady autoři článku

nabízejí tři případové studie. Vybraná zobrazení se jedno od druhého velmi liší formou, materiálem i technikou provedení, avšak všechna představují možné způsoby intelektuálního a vizuálního procesu abstrakce. V případě dvou pilířů bez obrazové výzdoby, které se nacházejí v křížové chodbě opatství sv. Petra v Moissacu materiál oproštěný od narrativních prvků vystupuje jako znázornění Krista, rádu a harmonie. Na reliquiáři svatého Kříže z uměleckého muzea v Clevelandu síla abstrakce znaku kříže a jeho geometrických variant vyvedených v kovu umožňuje vytvořit abstraktní obraz nebeské slávy. V malbě v rukopisu *Ci nous dit* z Chantilly vytváří abstraktní znázornění zla a hříchu samotná barva. V závěru se autoři vracejí ke způsobu, jímž principy středověké abstrakce vytvářejí vizuální východisko k vytvoření obrazu, který ze své podstaty uniká smyslovému uchopení.

Autoři jsou daleci nabízení definitivního a roz- hodujícího řešení této významné otázky křesťanské vizuální kultury, jejich text nabízí nový pohled a zve ke globálnímu přístupu ke středověkým obrazům a k překročení opozice mezi konkrétním a abstraktním, jejíž aplikaci na středověk je nutno zcela přehodnotit.