

# PARLER DU MOYEN AGE?

## Le Texte médiéval: détours et retours par l'étude de l'image

ANA PAIVA MORAIS

Universidade Nova de Lisboa

anapm@fcsb.unl.pt

### Résumé

L'objectif de cet article est de faire le parcours de quelques approches des textes médiévaux à partir d'études centrées sur l'image. Cet itinéraire de l'image médiévale partira des études sur l'imaginaire, autour desquels s'est fondée une puissante herméneutique de la littérature médiévale en France. Le développement de l'anthropologie historique et l'influence de l'École des Annales autour de maîtres comme Jacques Le Goff et Georges Duby ont inspiré les études littéraires médiévales de ses méthodologies historiques puisant dans le fond de l'imaginaire et dans l'anthropologie et l'histoire des mythes. À partir des travaux de Jean-Claude Schmitt les études sur l'image médiévale se sont tournées plutôt vers le "corps des images". Schmitt a trouvé dans l'histoire de l'art beaucoup de ses objets d'étude et quelques-unes de ses méthodologies les plus innovatrices. Le retour à la rhétorique et surtout le renouvellement des études sur la mémoire en tant qu'art d'organisation de la pensée (Mary Carruthers), ont récemment orienté la critique littéraire médiévale vers une idée du texte comme un art (*téchné*), et la production d'images (iconographiques autant que verbales) a pu être prise comme un dispositif de programmation de la lecture.

### Abstract

This paper focuses on aspects of medieval literature which draw on image studies. The aim is to review some of those aspects starting with the works of historians, such as Jacques Le Goff and Georges Duby, which have inspired medieval studies from the standpoint of what is nowadays known as "historical anthropology", as well as the system of anthropological structures of the imaginary set up by Gilbert Durand from which a vast and rich criticism of medieval imaginary has developed. The suggestions of Jean-Claude Schmitt opened the way to further works which proved to be as fruitful: taking a strong interest in the "body of images" ("corps des images"), Schmitt has at times turned to art history in search for his materials of study from which he has drawn some of his most suggestive insights on medieval history and culture. The rhetoric turn, specifically, the new interest in "images of thought" springing from Mary Carruthers' and Jan Ziolkowski's recent works has led medieval scholars to focus on the text as an art (*téchné* or "craft of thought").

**Mots-clés:** Image, Anthropologie historique, Corps des images, Rhétorique, Images de la pensée

**Keywords:** Image, Historical anthropology, Body of images, Rhetoric, Images of thought

## Texte et événement

“L’érudition ne peut, aujourd’hui qu’être inter- (ou plutôt trans-) disciplinaire. Elle rompt, en effet, la pure linéarité des effets et des causes, et tend à instaurer l’événement (le texte) en entité signifiante, certes en elle-même insaisissable, mais dont toutes les significations constituent les signaux. [...] Du moins convoquerons-nous à cette tâche le plus grand nombre possible de ces disciplines corrélatives et non hiérarchisables que désigne l’expression, peut-être contradictoire, de “sciences humaines” (Zumthor, 1980: 93). Cette perspective de la littérature médiévale dans le contexte des sciences humaines était au cœur des travaux de Paul Zumthor dès le départ. Des problèmes aussi vastes que le temps, l’histoire et l’historicité, la mémoire, la textualité, la mouvance, la performance, étaient désormais l’affaire du spécialiste de poétique médiévale, qui s’intéressait à la double manifestation texte / événement. La spécificité de cette discipline le défendait de l’identifier avec la notion moderne de littérature, le littéraire médiéviste étant concerné par les textes autant que par les objets de culture médiévale et les événements historiques en général: “Les références que je fais aux études médiévales comportent une sorte d’ambiguïté voulue: elles concernent un large secteur des “sciences humaines”, mais seulement à travers une discipline particulière, que je connais bien et dont je n’ai pas la jobardise de prétendre effacer les limites” (Zumthor, 1980: 13).

Aussi éloignés soient-ils de l’étude spécifique de l’image, les travaux de Paul Zumthor ont sans aucun doute contribué à ouvrir un éventail de questions autour des œuvres médiévales ayant permis aux spécialistes qui sont venus après lui de puiser dans des disciplines marginales, d’autant plus qu’en introduisant le binôme texte/événement, Zumthor mettait en cause, surtout, la place primordiale de la “littérature” dans les études médiévales – qu’il n’accepte d’écrire en se référant au contexte médiéval qu’entre guillemets – en lui préférant le terme beaucoup plus vaste de “poétique”.

## L’image symbolisée

Parallèlement à cette affirmation/négation de la littérature médiévale où la discipline de la littérature basculait dans le terrain d’un questionnement permanent - qui était aussi celui de la permanente recherche des modèles de questionnement - une tradition d’études liées directement à l’imaginaire se développait.

Jacques Ribard a développé de façon très puissante les études centrées sur le symbolisme, qu’il a bien défini comme le centre de son approche des textes médiévaux. Selon lui, le symbolisme a l’avantage d’être un modèle de création ouvert n’ayant pas les inconvénients de l’allégorie, dont la médiocrité tient de ce “qu’elle présente elle-même ses

clefs d'interprétation". Son choix des œuvres étudiées est, donc, déterminé par leur capacité à déclencher un processus d'imagination qui ne soit pas prédéterminé, ayant recours à une démarche personnelle du lecteur où la figuration symbolique et l'imaginaire travaillent ensemble: "ce sont les autres [les œuvres où le symbolisme n'est pas figé en allégorie], les plus belles d'ailleurs, celles qui n'avouent pas explicitement leur recours au symbolisme, qui retiendront ici notre attention." (Ribard, 1984: 10) Ceci l'emmène à éloigner de son champ d'étude les œuvres du Moyen Age tardif, postérieur au treizième siècle, où, l'interprétation est beaucoup plus figée dans le champ de l'allégorie.

Malgré les avertissements de ses prédécesseurs Jean Frappier et Jean Misrahi contre le recours systématique à l'interprétation symbolique, Ribard n'en fera pas moins de la lecture symbolique sa méthode privilégiée d'approche des textes médiévaux, et le symbolisme reste, pour lui, au cœur de la définition même de la littérature médiévale: "La littérature médiévale [...] a sa spécificité, dont on pourrait risquer la définition suivante: une écriture symbolique au service d'une visée allégorique. Nous entendons par là que la littérature de ce temps s'inscrit dans un monde qui est celui du miroir (du *speculum*), de l'image, du reflet – un monde de correspondances, au sens baudelairien du terme" (Ribard, 1984: 10). Le noyau de la méthode symboliste préconisée par Jacques Ribard est l'image au sens très large, c'est-à-dire, un dispositif qui opère dans un système fondamentalement analogique qui fonctionne par des mises en rapport d'éléments appartenant à des niveaux herméneutiques distincts (la lettre / le sens) mais néanmoins mis dans une situation relationnelle par le mouvement de la signification. Il ignore, toutefois, les relations indirectes et l'image enveloppée par les jeux du miroir et du reflet dont les renvois peuvent mener à l'impossibilité de trouver le lieu du sens. Chez Ribard, l'image n'est jamais prise dans le jeu de reflets et de l'illusion; elle est le double du signe, son point d'aboutissement, presque une réplique; elle est prise dans une bipolarité entre deux niveaux d'éléments de sens complémentaires: "chaque chose y éclaire une autre chose, en même temps qu'elle est éclairée par elle. Le microcosme renvoie au macrocosme, l'ici-bas à l'au-delà – et inversement." (Ribard, 1984: 10). Tout l'enjeu de l'image est dans le mouvement plutôt que dans la découverte; celui-là mène vers la lumière qui éclaire le sens. C'est dans la quête que le lecteur est engagé.

Le visuel est, donc, représenté par un schème binaire, rigoureusement défini du point de vue structurel par l'antagonisme, l'opposition, l'antithèse, l'association, la complémentarité et l'ambivalence. La description du symbolisme des couleurs suit de très près ce système bipolarisé, où le blanc et le noir s'opposent non seulement sur le plan chromatique mais aussi dans leurs représentations morales antithétiques. Par le dynamisme analogique du symbole, le "blond lumineux et doré" de la beauté de la femme renvoie, en dernière instance, à la beauté morale dont il est la figuration visuelle. La dualité, quand bien même

schizofrénique et monstrueuse de quelques figures symboliques, tels le loup-garou du lai de *Bisclavret* de Marie de France, ou la Laide Demoiselle dans *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, est si profondément ancrée sur le fond analogique du système médiéval tel qu'il est décrit par Jacques Ribard qu'elle devient la formule de toutes ses contradictions, de toutes ses apories, et de toutes sortes de complexités, bref, la formule visuelle (et géométrique) de l'incertitude:

Quand le symbolisme atteint à cette profondeur, on en est réduit, il faut le reconnaître, aux hypothèses les plus hasardeuses et c'est pourtant à ce niveau qu'il prend toute sa valeur, car il est seul à pouvoir exprimer l'inexprimable, en réunissant sous nos yeux, sans explication rationnelle, les deux faces, opposées et complémentaires, du monde et de l'homme – la face de lumière et la face d'ombre – où se joue, en dernière analyse, notre destin d'être divisé aspirant à une impossible unité. (Ribard, 1984: 43-44).

## **Chemins croisés: le domaine des historiens**

Bien que le champ du symbolisme ait pris des proportions aussi larges qu'à un certain moment des études médiévales il est passé pour une herméneutique universelle dans les études littéraires sur le Moyen Age qui prennent l'image comme leur point de départ, ayant puisé explicitement dans des études qui s'inspirent de la philosophie, surtout ceux de Gaston Bachelard et Gilbert Durand (nous y reviendrons), on ne saurait oublier les contributions des historiens, malgré les directions divergentes de ces approches de l'imaginaire. L'apport de Jacques Le Goff dans ce domaine est incontournable (Le Goff, 1985). Sa définition de l'imaginaire médiéval comme objet principal de l'historien du Moyen Age l'a amené à distinguer comme documents d'étude ceux qu'il tenait pour les productions paradigmatiques de l'imaginaire: les textes littéraires et artistiques. D'après lui l'imaginaire est le fondement de toute action humaine, mais c'est un phénomène collectif, social et historique (Le Goff, 1985).

Dans son œuvre capitale *L'Imaginaire Médiéval*, Le Goff a proposé un nombre important d'essais où il analysait spécifiquement des textes littéraires, mais l'historien a pris soin de bien définir sa perspective: "Les modèles de l'imaginaire relèvent de la science, les archétypes de l'élucubration mystificatrice" (Le Goff, 1985: VI). Et il a entrepris d'éloigner de son histoire de l'imaginaire tout ce qui pouvait lui ôter sa spécificité scientifique et sa portée d'objet historique en affirmant que les images qui intéressent l'historien sont les images collectives, celles qui ont été produites par les hasards de l'histoire et qui se forment ou se transforment au cours de l'histoire. L'étude de l'image touche, donc, à l'imagination, qui

intéressait les théologiens médiévaux dans la mesure où celle-ci pouvait exprimer la liaison entre la sensibilité extérieure et la sensibilité intérieure. Les pratiques de méditation, de contemplation intérieure, de concentration et de réflexion, toutes liées à la prière, favorisaient le mouvement d'intériorisation auquel s'est attaché le christianisme. Le Goff montre comment ce mouvement prolongeait vers l'intérieur les formes extérieures, en se manifestant par la production d'images. Mais, si l'activité de l'imagination relève du fort intérieur, elle n'en est pas moins prise dans une dynamique qui attache la production d'images à la réalité collective, l'imagination elle-même relevant du collectif: Selon cette perspective, les images sont prises en tant que productions issues d'un contexte social et historique. Selon Le Goff, l'étude de l'imaginaire doit rejeter, donc, les approches subjectivistes ou psychanalytiques qui le font dériver d'archétypes idéologiques.

Selon cette perspective, la littérature est un terrain où sont produites des images, un document de l'histoire de l'imaginaire, mais elle n'est pas l'œuvre d'un auteur, et elle n'est nullement prise en tant que création individuelle ou unique. Elle est prise, par contre, comme la source de thèmes-clés où se rejoignent les réalités matérielles et sociales et l'imagination individuelle. On se s'étonnera pas de voir apparaître dans les titres des chapitres consacrés à l'étude de l'imaginaire à partir des textes littéraires - des romans courtois et des *exempla* - des études portant sur des thèmes tels que "code vestimentaire et alimentaire", "guerriers et les bourgeois conquérants", "métaphore urbaine" ou "réalités sociales et codes idéologiques au début du XIIIe siècle".

Toujours dans le champ de l'anthropologie historique, emboitant le pas à Jacques Le Goff, Jean-Claude Schmitt a été l'un des premiers historiens du Moyen Age à s'occuper de l'écriture plutôt que de la littérature. Il a associé de façon explicite écriture et image dans le contexte des études médiévales et a établi un programme d'analyse des pratiques culturelles médiévales selon une approche structurale des deux termes de ce binôme. Nous nous bornerons ici, à une exception près, à son étude *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, paru en 2002, bien que toute son œuvre se soit développée autour de ce rapport fondamental. Comme chez bien des historiens, toute sa théorie de l'image se centre autour des pratiques culturelles chrétiennes<sup>1</sup>. C'est, d'ailleurs le cas des travaux plus récents de médiévistes comme Mary Carruthers, bien que dans un tout autre contexte herméneutique. Nous y reviendrons. On ne s'étonnera pas de lire dans l'ouvrage de Schmitt des définitions de l'image qui renvoient à un contexte spirituel de la connaissance: "l'image est d'abord un fondement de l'anthropologie judéo-chrétienne puisque l'homme a été créé "à l'image de Dieu". C'est aussi l'ensemble des modes de

---

<sup>1</sup> La liste de la bibliographie qui tient compte de cette contexte de l'image au Moyen Age est presque illimitée. Il nous suffira ici de renvoyer le lecteur à l'étude, à bien des égards pionnière et qui reste fondamentale, de Robert Javelet, 1967.

figuration de l'invisible, de la croyance et de l'histoire sainte: images de rêves; métaphores poétiques et mystiques, images matérielles, enfin" (Schmitt, 2002: 98). Ce contexte herméneutique particulier lui donne les moyens de poser des problèmes plus spécifiques de l'image que l'analyse symbolique des textes littéraires ne permet pas de soulever: d'abord le danger d'une illusion de symétrie entre l'écriture et l'image, que Schmitt prend soin de spécifier en étudiant le rapport de l'image au texte dans les livres. L'écriture – par quoi il entend l'Écriture, le texte sacré, l'autorité fondamentale – est le prototype, ce qui signifie qu'il y aurait une hiérarchie qui la placerait dans une position supérieure à l'image. L'écriture a, par ailleurs, un statut plus avantageux dans le rapport au divin du fait qu'elle représente l'activité rationnelle et qu'elle permet une approche méthodique du divin, "l'art de choisir et d'ordonner les *rationes* et les *auctoritates*" (Schmitt, 2002: 98).

L'image, par contre, renvoie à l'activité de l'imagination, qui est le propre des rêves et des métaphores poétiques et mystiques, bien qu'elle ait une place importante dans le système de la connaissance du divin, surtout dans le sentiment esthétique déclenché par la beauté des images. Effectivement, dans le système théologique médiéval, en particulier à partir du XIIIe siècle, la beauté est un moyen privilégié d'accès à la perfection, celle-ci signifiant, avant tout, la coïncidence du beau et du bien. Le discours doit, donc, mettre en relief "la beauté de la chose qui est exactement ce qu'elle doit être et satisfait intégralement à sa propre définition", selon la formule d'Étienne Gilson. Ceci est possible dès que ce soit le thème à engendrer l'ordre même du discours. La beauté est, donc, le résultat d'une construction formelle qui réfléchit parfaitement la globalité du sens:

L'impression d'art et de beauté produite par l'orateur sacré dépendra d'abord de la nécessité contraignante avec laquelle son thème initial engendrera l'ordre même de son discours. Il y avait là, pour l'homme du Moyen Age, une beauté *sui generis*, qui était capable de goûter pleinement et même de vouloir, sans sortir de la fonction purement religieuse qu'il assignait au sermon, la beauté de la chose qui est exactement ce qu'elle doit être et satisfait intégralement à sa propre définition. (Gilson, 1955: 119).

Bien que la portée esthétiquement éthique de la connaissance du divin ne se soit vraiment épanouie que vers les derniers siècles du Moyen Age, c'est à Grégoire le Grand, au VIIe siècle, que revient le titre de fondateur d'une véritable éthique de l'image et c'est lui qui a réussi le premier à séparer l'idolâtrie de la pédagogie et à mettre en évidence les fonctions positives des images dans le contexte didactique de la doctrine chrétienne. Pourtant, chez Grégoire, la valeur fondamentale des images (*picturae*) est qu'elle soutiennent l'Écriture (et l'écriture), c'est-à-dire, qu'elles permettent la référence à l'histoire de la vie du Christ et elles

doivent aboutir à la reconstitution, par figuration, de l'histoire écrite. L'image fait, donc, partie du système de la lecture et elle joue un rôle proéminent dans l'interprétation, mais c'est aux textes écrits qu'elle doit revenir, en dernière analyse. C'est par les signes picturaux et, avec le développement des *exempla*, par les images verbales, que les *illiterati* ont accès aux vérités des textes sacrés. Malgré la nécessité de tenir en compte ce système de l'interprétation qui hiérarchise lettre et image et la dévalorisation traditionnelle que l'Antiquité tardive et les premiers siècles du Moyen Age faisaient de l'image dans la lecture, Grégoire préconise que l'image porte en elle une valeur didactique spécifique, la fonction didactique n'étant finalement pas à mettre exclusivement sur le compte de l'écriture. Toute l'instruction des gens simples, les illettrés ou *rudes*, repose sur cette pédagogie de l'image qui leur donne la possibilité de s'instruire sur les vérités abstraites des Écritures Sacrées en "regardant l'histoire". L'instruction peut, donc, se passer des Textes Sacrés dans l'immédiat, mais les pratiques de l'image n'en sont pas moins contrôlées par l'Écriture. L'image est tout de même limitée à la fonction didactique, elle dépend de ce transfert qui la porte vers l'Écriture, lieu du sens, elle n'est que l'opportunité qui déclenche le processus de signification et une technique qui permet de mener du visible à l'invisible<sup>2</sup>.

Les analyses de Jean-Claude Schmitt plongent au cœur de ce fond herméneutique de l'image au Moyen Age, et elles cherchent à souligner le débat intense sur la théorie de l'image dans sa complexité. Pourtant, si l'on ne percevait la culture de l'image que dans le contexte de la doctrine chrétienne nous serions forcément réduits à une vision dangereusement limitée de l'imaginaire. Cette théorisation est fondamentale au sens où elle nous montre l'image comme une méthode de lecture qui fait autorité et dont il ne faut pas oublier qu'elle est une référence herméneutique qui reste sur le fond de toute l'activité d'écriture et de lecture au Moyen Age, au moins depuis le douzième siècle, ce qui est très souvent explicitement attesté dans les textes littéraires, en particulier dans les prologues ou les épilogues ou les *epimythia*. Les travaux de Schmitt ont beaucoup contribué à approfondir notre perception de l'image médiévale et du vaste contexte de l'herméneutique par l'image. Il a, en outre, le mérite d'avoir contribué au développement de nos connaissances du champ spécifiquement théologique d'application de l'image et d'avoir enrichi par d'importantes questions le débat sur l'éthique de l'image, ce qui n'est pas sans rapport avec les discussions récentes de l'éthique de la lecture, bien que Schmitt lui-même n'ait jamais cité les tenants de cette approche plutôt littéraire et philosophique<sup>3</sup>, et qu'il se soit rigoureusement tenu à la perspective historique. Ses travaux un peu plus récents ont ouvert un important dossier de l'image médiévale qui porte sur le rôle joué par

<sup>2</sup> La description des procédés pédagogiques de l'image chez Grégoire Le Grand s'inspire de l'analyse de Jean-Claude Schmitt, 2002: 97-133.

<sup>3</sup> Voir, à ce propos, Booth, Wayne C., 1988, Siebers, Tobin, 1992, Eaglestone, Robert, 1997, et, surtout, Hillis Miller, J., 1987 et 1989.

l'autobiographie dans la production de l'image de soi au Moyen Age (Schmitt, Jean-Claude, 2003).

## **L'imaginaire structuré**

Gilbert Durand a proposé l'un des systèmes les plus consistants des études sur l'imaginaire en produisant une typologie des structures anthropologiques de l'imaginaire. Son modèle est basé sur une définition de l'imaginaire qui s'écarte de l'image visuelle pour s'affirmer plutôt autour de la perception psychologique du monde: "l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement les représentations subjectives s'appliquent "par les accommodations antérieures du sujet au milieu objectif" (Durand, 1984: 38). Dans ce contexte psychologique, les images ne sont jamais isolées: elles signifient symboliquement et ces symboles s'organisent en ensembles, autrement dit, ils constellent, "parce qu'ils sont des développements d'un même thème archétypal, des variations sur un archétype" (Durand, 1984: 41). Les images convergent autour de ces constellations pour former des manifestations humaines de l'imagination.

C'est ainsi que Durand peut dresser un système ayant plusieurs sortes de mouvements, ou plutôt des schèmes, chacun ayant une signification anthropologique: dans son modèle structural les schèmes ascensionnels sont toujours accompagnés de symboles lumineux, tels que l'auréole ou l'œil, ainsi que les symboles diarétiqes, de la séparation, qui sont des symboles spectaculaires. Un deuxième groupe de schèmes s'organise autour des noyaux de symboles ténébreux: les symboles thériomorphes, nyctomorphes et catamorphes. Ces deux grandes catégories, représentées par la lumière et les ténèbres, font partie du grand mouvement de l'antithèse, qui constitue le régime diurne de l'image. Les schèmes du régime nocturne de l'image, par contre, se concentrent autour de l'euphémisme: la descente, d'une part, représentée par des grandes constellations de symboles: l'inversion, l'intimité et les structures mystiques, et la circularité, d'autre part, qui se développe autour des mouvements cycliques, rythmiques et des structures synthétiques.

La complexité de ce système est telle qu'il doit être soutenu, de façon très extensive, par un support théorique particulièrement lourd de concepts et de précisions. Celui-ci est fourni dans une longue et dense introduction, mais cette densité est compensée par la richesse des images étudiées et de ses connexions.

C'est à l'aide de la psychanalyse, justement, que ce système peut étudier des noyaux d'images convergentes - des isomorphismes ou des polarisations d'images. L'écriture d'un auteur peut être caractérisée par la polarisation récurrente de certaines catégories d'images. Les modalités constantes de ces ensembles définissent la structure de

l'imaginaire. Ce système d'analyse peut se réaliser sur des *corpora* plus ou moins larges et il peut être contrôlé par une statistique des images récurrentes et de ses polarisations. Mais cette méthode ne peut être appliquée à un *corpus* trop étendu. Paradoxalement, l'étude d'un univers aussi large que les structures anthropologiques de l'imaginaire ne peut que porter sur des échantillons de taille assez modeste, par la méthode micro-comparative. Malgré le choix du point de départ psychologue, Durant a soin de souligner que le but de son analyse n'est pas dirigé vers l'étude du sujet, mais plutôt vers la connaissance approfondie de la culture: "il nous est paru plus commode de partir du psychique pour descendre vers le culturel" (Durand, 1984: 44).

On connaît l'histoire de la critique, parfois sévère, de ce système, dont la composante structurelle a très souvent été tenue pour une limitation imposée à l'analyste dans sa perception du travail de l'imaginaire. On peut, d'autre part, souligner l'importance de cette contribution pour la connaissance des convergences culturelles, ayant des manifestations individuelles qui n'ont pas été sans conséquence pour l'étude des textes littéraires. Que l'on pense aux apports de la mythocritique et de la psychocritique dans les années 70 et 80. Si cette approche de l'imaginaire a inspiré une génération de médiévistes, surtout en France, c'est surtout grâce à la coïncidence de sa base structurelle et la tendance médiévale vers l'hyperstructuration et l'hypercodification symbolique. Pourtant, les modalités de structuration qui s'offraient au médiéviste dans la culture médiévale étaient traversées par des facteurs qui dépassaient largement ce cadre conceptuel, et articuler des catégories culturelles et des structures de l'imaginaire ne s'est pas toujours avérée une tâche facile à réaliser.

## L'image pleine

Malgré les hasards de l'approche psychologue de Durant, la psychanalyse, quant à elle, a apporté de larges et fructueuses contributions aux études littéraires médiévales, et elle continue d'être une des sources les plus importantes pour le développement théorique de la recherche dans ce domaine. Une bonne partie des études dans le contexte de la théorie et de l'analyse des textes parues dans les dernières vingt années s'appuie sur cette base méthodologique et conceptuelle.

Elle semble d'articuler bien avec les concepts qui jaillissent des textes eux-mêmes et, surtout, avec une critique du texte médiéval d'inspiration lacanienne qui s'intéresse à la recherche et analyse du discours impossible, de la "chose" littéraire. Jean-Charles Huchet a situé le lieu privilégié de cette rencontre de la psychanalyse et de la littérature dans la littérature médiévale, et il a essayé d'en définir les termes théoriques dans une discipline qu'il a désigné "clinique littéraire":

Comme la clinique psychanalytique, la littérature médiévale procède d'un impossible sexuel qu'elle désigne en tentant de l'effacer. Mais cet impossible s'y double d'un impossible à dire. En essayant d'approcher la joie (la jouissance) que connurent Lancelot et Guenièvre lors de leur unique nuit d'amour, Chrétien découvre que la langue manque de mots pour la dire ou que la jouissance et l'union qu'elle consacre sont ce à quoi les mots manquent. [...] L'impossible à dire est l'impossible sur lequel la littérature vient buter. Hors langage et hors littérature, l'union ne peut se marquer dans la langue que par un blanc, la carence d'un signe manquant à sa place que la littérature médiévale ne cesse pas de tenter de rédimier. (Huchet, 1990, 23-24).

Il faut, néanmoins, préciser que la clinique littéraire dont parle Huchet ne relève pas d'un l'inconscient individuel, que l'on aurait du mal à trouver dans la réalité poétique médiévale, mais d'un univers qui transcende l'individu tout en le traversant: "l'auteur [médiéval] ne s'exprime dans le texte pas en tant que sujet, il relance la mémoire narrative ou lyrique du groupe social dont il se veut l'interprète. Aussi le considère-t-on comme le catalyseur d'une narrativité anonyme qui lui est antérieure et qui le déborde" (Huchet, 1990: 13). Il faut trouver ce dire impossible dans le fantasme, entre l'interdit et l'inter-dire. La forme de l'aporie est, donc l'image jaillissante de la fiction fantasmatique. Elle se retrouve dans l'émerveillement du jeune Perceval devant l'image étincelante des cinq chevaliers, qu'il prend pour des dieux, mais qui ne connaît pourtant pas encore son nom et qui n'est pas non plus capable d'énoncer ce qui l'attire vers l'univers de la chevalerie: c'est par cette lumière qui l'éblouit, dans l'informe lumineux, que son désir se manifeste de prime abord, dans l'image à l'état pur. L'image est, donc la source, la force qui pousse le héros romanesque vers l'aventure, mais aussi vers la parole, le dire (la révélation du nom). La quête du discours et du Graal sont donc concomitantes; mais sous cette circonstance primaire et évidente du roman de Chrétien on trouve toute la puissance de l'image comme énergie pulsionnelle du roman. Elle est la force qui arrache le texte à l'impératif de l'ineffable qui pèse sur la parole médiévale qui ne peut jamais se dire car elle est prise dans la logique de la transcendance. Mais, elle se donne en dehors du sens puisqu'elle est apparaît par un éclat de couleurs, par un effet sensoriel et d'émerveillement irrationnel plutôt que cognitif ou intelligible. La première étape de la découverte de la personnalité s'accompagne, d'ailleurs, par une chute de Perceval dans la sottise, par sa méprise au sujet des règles et des leçons qu'il avait reçues dans sa première jeunesse. Ce n'est que beaucoup plus tard, après de longues expériences, au moment où il retrouve une image qu'il peut reconnaître – les taches de sang sur la neige, qui vont trouver dans la mémoire du héros les couleurs du visage de Blanchefleur – c'est-à-dire, quand il peut transformer l'image en ressemblance, que Perceval trouve la faculté intellectuelle, et qu'il se laisse emporter par l'activité de la pensée réflexive et par la contemplation qui le mènera jusqu'à l'activité mystique. Un problème équivalent est

analysé par Henri-Rey Flaud à propos du thème du double dans la littérature arthurienne; dans les romans arthuriens analysés par lui, non seulement l'individu est frappé par la fracture du double, mais c'est tout le monde arthurien qui est atteint par cette brèche, ce qui fait que le représentant le plus pur de la cour d'Arthur soit Gauvain, celui-là, justement, chez qui la marque de l'anéantissement ou du ridicule est la plus forte. Il finira soit par annuler les valeurs chevaleresques qu'il est censé représenter, soit par se voir contraint de régler sa duplicité dans le monde des morts (*Le Roman du Graal*) (Rey-Flaud, 1999).

L'image renvoie, donc, à ce qui est en défaut, elle met en évidence le vide de la représentation. Ce n'est qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, dans les réécritures christianisées du *Roman du Graal*, que le nom sera identifié à l'image: "Chez Robert de Boron, l'image n'est ni copie, ni signe, mais impression directe du Corps, sans hiatus entre le représentant et la chose représentée" (Huchet, 1998). L'incarnation de l'image, selon Huchet, réhabilite l'imaginaire, qui était soumis à la vacuité du symbolique, parce qu'elle permet de remplir le nom (du Père) avec le corps (du Fils).

Entre le "rien" et le "corps", l'image fantasmatique aura un long chemin à se frayer dans la littérature médiévale selon la critique d'inspiration psychanalytique.

## Images de la pensée

"Afin de savoir, les hommes doivent voir, et ce qu'ils voient c'est l'image." (Carruthers, 1998: 73)<sup>4</sup>. Peut-être cette affirmation est-elle la synthèse la plus limpide de la théorie que Mary Carruthers a développé sur la mémoire au Moyen Age en tant que dispositif privilégié de la pensée par images, qui reste l'une des contributions les plus importantes qu'on ait proposées dans le cadre de la littérature pour la compréhension du mécanisme mnémotechnique médiéval<sup>5</sup>. Le procédé qu'elle décrit nous met devant l'évidence non seulement d'une pensée productrice d'images, mais aussi du fait que la pensée ne saurait se produire ni se développer qu'en dehors de cette pratique de fabrication d'images. Elle s'identifie, donc, à l'activité imaginative elle-même, autrement dit, à la situation de la pensée, à sa spatialisation.

Ce qui intéresse Carruthers dans ces études ce sont les images cognitives, c'est-à-dire, les images construites spécialement pour l'activité de la pensée, qui sont, donc, essentiellement fonctionnelles. Pour la médiéviste américaine, les images médiévales, qu'elles soient verbales (des descriptions, p.e.), graphiques ou picturales, sont toujours fonctionnelles, elles constituent généralement des aide-mémoire, même si elles accumulent avec celle-ci d'autres fonctions (épistémologique, éthique, topique).

<sup>4</sup> "[...] human beings, in order to know, must see, and what they see is an image."

<sup>5</sup> Carruthers, Mary, 1998, 1990, 2006, and Carruthers, Mary & Ziolkowski, Jan, M., 2002.

Les produits de la fantaisie et de la mémoire sont la matrice et les matériaux de toute pensée humaine. [...] Ces dispositifs de la pensée, ces fictions par lesquelles nous pouvons percevoir Dieu (et tout concept) dans notre esprit, sont des constructions que l'on peut entendre, sentir, goûter, toucher et, surtout, voir mentalement. (Carruthers, 1998: 120)<sup>6</sup>.

Mais, le but de ces images est de transformer en des idées connaissables ou "domestiques" ce qui est obscur et étrange. Au lieu de se concentrer dans l'invisible et l'intouchable transcendance de la divinité, l'image verbale permet de diminuer l'étrangeté des textes en les ramenant au présent – l'image présente – tout en regardant au loin, rejetée dans l'avenir, la connaissance du parfait mais insaisissable. Il faut, donc, attirer le regard vers le présent, parce que c'est ici que la connaissance parfaite est réalisée quoique imparfaitement. Attirer le regard, cela signifie s'attarder sur des images, se laisser séduire et arrêter par leur beauté. Tout le sens de l'ornementation est, donc, dans sa capacité à ralentir la lecture, indispensable pour son approfondissement. La lenteur provoquée par l'ornementation favorise la réflexion et la concentration; le lecteur est saisi par les mots, et il en est donc poussé à la pensée et à la mémoire. On comprend que le programme de l'image soit conçu comme un outil essentiel au développement de l'activité cognitive et au travail sur un matériel conceptuel plutôt qu'à éblouir la pensée par la force de l'impression sensorielle. Ce mécanisme, qui comprend ce qu'on appelle *evidentia* dans la rhétorique cicéronienne, correspond à la technique qui montre les choses plutôt qu'elle n'en parle. Les visions font partie de ce programme de la présentation de l'image par l'évidence qui est mis en place afin de déclencher l'activité cognitive et de conduire le lecteur à la connaissance.

On ne sera pas étonné de voir proliférer les images dans les textes ou amplifier des textes abstraits avec des récits qui transforment les concepts en des objets "vivants". Les exemples des récits bibliques rendus dans un langage visuel se multiplient jusqu'à ce que le récit se confonde avec une série de tableaux. Le lecteur va d'une image à l'autre, et se faisant, il apprend une technique de lecture qui l'aide à mieux retenir et repérer les idées. La *Psychomachia* de Prudence, qui représente la bataille des vices et des vertus personnifiés, est un cas exemplaire de l'allégorie mise au service de ce programme de visibilité des concepts. En effet, cet texte est devenu le modèle allégorique le plus important au cours du Moyen Age. Comme Augustin l'avait dit auparavant, le tableau (*pictura*) n'a pas de valeur en soi, mais c'est dans l'usage cognitif et éthique qu'il prend son sens.

---

<sup>6</sup> "The products of fantasy and memory are the matrix and materials of all human thought. [...] these thought-devices, these fictions by which we can grasp God (or any other concept) in our mind, are constructions that someone can hear, smell, taste, touch, and above all see mentally." Italiques de l'auteur.

La valeur pédagogique de l'image est évidente, à côté de son poids cognitif, affirme Carruthers. Ceci explique pourquoi elle est présente beaucoup plus dans le discours des prédicateurs et les traités de prédication que dans les traités de rhétorique.

Carruthers souligne dans son interprétation des figures cognitives que l'image est un outil de la pensée; elle doit être rendue en tant que construction et pas complète; elle ne doit pas être prise pour un objet. L'image représente une phase de la construction d'un modèle, et la visualisation est surtout un exercice de la cognition spirituelle, jamais son but. La lecture est, donc, engagée dans l'invention en tant qu'activité pédagogique.

Cette approche de l'image est largement tributaire de la rhétorique. Mais elle s'intéresse beaucoup plus à la rhétorique pédagogique qu'à la rhétorique de la représentation. Cette mise au point des études sur l'image, qui puise dans le fonds de la mémoire considérée en tant que dynamique productrice d'images, détourne le centre de l'étude traditionnelle de l'image médiévale. C'est en tant que processus ou partie d'un processus qu'elle est perspectivée. Apparemment il n'y a rien de nouveau dans cette perspective: Paul Zumthor, dans les années 70 envisageait, lui aussi, le texte médiéval comme une construction, assimilé par la mouvance et enveloppé dans la performativité, toutes les deux considérées comme des caractéristiques fondamentales de la poétique médiévale, selon lui. L'originalité des études de Carruthers est dans leur perspective pédagogique et la portée mécanique de la visualisation: l'image est prise dans le contexte d'un art de la fabrication, comme *téchné*. Carruthers s'intéresse aux domaines d'application de cette mécanique de l'image: la littérature, autant que la peinture elle-même, la prédication, l'architecture, l'ingénierie ou la menuiserie, tous fournissant une méthode de fabrication raisonnée d'images. Centrée dans l'activité cognitive, et pas dans l'univers psychologique, aussi bien qu'elle est éloignée de l'extase esthétique, l'image est, désormais, engagée dans le champ de la visualisation et du travail qu'elle détermine en tant qu'exercice. L'image médiévale spatialise, elle précise un lieu, elle donne une forme à la pensée. Elle est, surtout, une propriété collective.

Malgré les progrès que cet approche a permis de faire dans l'étude de l'image, son champ d'étude redevient le contexte théologique, et l'image religieuse reste l'objet d'étude préféré du médiéviste littéraire. Que faire, donc, des images littéraires? Doit-on les ramener incessamment à l'univers théologique et y chercher le modèle paradigmatique de l'interprétation? Y a-t-il un champ spécifiquement littéraire des images au Moyen Age? Les travaux que nous avons parcourus semblent nier cette possibilité. Zumthor, lui-même, avec sa thèse d'une poétique médiévale, n'a pas pu éviter de situer l'étude littéraire dans le contexte des sciences humaines. Carruthers, non plus, bien qu'elle puise systématiquement dans le fond de la tradition rhétorique, n'a pas pu s'empêcher de passer des images verbales à l'étude de l'image iconographique. Il semblerait que l'image littéraire médiévale serait

théorisée à partir de l'extérieur vers le phénomène littéraire, pour rebondir, ensuite, vers l'espace large des sciences et de la culture. Il semble que les médiévistes contemporains sont restés fidèles à la tradition du savoir encyclopédique qui particularisait les sciences du *trivium* et du *quadrivium* tout en les ramenant à un programme d'étude d'ensemble des arts libéraux, dans lequel tout homme libre devait s'engager.

## Bibliographie

- BOOTH, Wayne C. (1988) *The Company we keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley - Los Angeles – London: University of California Press.
- CARRUTHERS, Mary (1990) *The Book of Memory*. Cambridge-New York-Melbourne-Madrid: Cambridge University Press / Cambridge Studies in Medieval Literature, 10.
- CARRUTHERS, Mary (1998) *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge-New York-Melbourne-Madrid: Cambridge University Press / Cambridge Studies in Medieval Literature, 34.
- CARRUTHERS, Mary (2006) "Moving Images in the Mind's Eye" in *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché, eds. New Jersey: Department of Art and Archaeology, Princeton University-Princeton University Press: 287-305
- CARRUTHERS, Mary AND ZIOLKOWSKI, Jan M., eds. (2002) *The Medieval Craft of Memory, An Anthology of Texts and Pictures*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- DURAND, Gilbert (1984) *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris: Bordas.
- EAGLESTONE, Robert (1997) *Ethical Criticism. Reading After Levinas*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- GILSON, Étienne (1955) "Michel Menot et la technique du sermon médiéval" in *Les idées et les lettres*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, pp. 93-154.
- HILLIS MILLER, J. (1987) *The Ethics of Reading*. New York: Columbia University Press.
- HILLIS MILLER, J. (1989) "Is There an Ethics of Reading", in *Reading Narrative*, (James Phelan ed.). Columbus: Ohio State University Press.
- HUCHET, Jean-Charles (1990) *Littérature Médiévale et Psychanalyse. Pour une Clinique Littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France / Écriture.
- HUCHET, Jean-Charles (1998) *Essais de Clinique Littéraire du Texte Médiéval*. Paris: Paradigme.
- JAVELET, Robert, (1967), *Image et Ressemblance au Douzième Siècle*. Paris : Éditions Latouzey & Ané, (I-II).
- LE GOFF, Jacques (1985) *L'Imaginaire Médiéval*. Paris : Gallimard / Bibliothèque des Histoires.
- REY-FLAUD, Henri (1999) *Le Chevalier, l'Autre et la Mort*. Paris : Payot / Bibliothèque Scientifique Payot.
- RIBARD, Jacques (1984) *Le Moyen Age, Littérature et Symbolisme*. Paris: Honoré Champion/Essais.
- SCHMITT, Jean-Claude (2002) *Le Corps des Images*. Paris : Gallimard / Le Temps des Images.
- SCHMITT, Jean-Claude (2003) *La Conversion d'Herman le Juif. Autobiographie, Histoire et Fiction*. Paris: Éditions du Seuil / La librairie du XXIe siècle.
- SIEBERS, Tobin (1992) *Morals & Stories*. New York: Columbia University Press.
- ZUMTHOR, Paul (1980) *Parler du Moyen Age*. Paris: Ed. de Minuit.