

## Éloge des ressemblances. Description & sérialité médiévale (avec Louis Marin)

Vincent Debais  
EHESS – École des hautes études en sciences sociale 

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.105419>

Recibido: 10/10/2025 • Aceptado: 15/11/2025

**Résumé :** Cet article propose une exploration du phénomène rhétorique et heuristique de la description appliquée aux images médiévales. Si la description a fait l'objet de discussions importantes pour les images de la Renaissance et pour le tableau moderne, c'est moins le cas pour le Moyen Âge, sans doute parce que les images médiévales sont prises entre sérialité et inventivité. En empruntant à Louis Marin des réflexions essentielles sur ce que produit la description, cet article explore les similitudes et les variations entre deux images de la Création dans les bibles moralisées et approche ce que la description de ce qui se ressemble permet de dire du processus de création et du statut de l'image au Moyen Âge.

**Mots-clés:** description ; Moyen Âge ; Louis Marin ; création ; enluminure ; variante ; théorie de l'art.

### **EN** Elogio de las semejanzas: Descripción medieval y serialidad (con Louis Marin)

**Resumen:** Este artículo explora el fenómeno retórico y heuristicó de la descripción aplicado a las imágenes medievales. Si bien la descripción ha sido objeto de numerosos estudios sobre la pintura renacentista y moderna, esto es menos frecuente en la Edad Media, sin duda porque las imágenes medievales se debaten entre la serialidad y la inventiva. A partir de las reflexiones esenciales de Louis Marin sobre los efectos de la descripción, este artículo explora las similitudes y diferencias entre dos imágenes de la creación en Biblia moralizantes y examina cómo la descripción de dichas similitudes revela aspectos del proceso creativo y el estatus de la imagen en la Edad Media.

**Palabras clave:** descripción; Edad Media; Louis Marin; creación; iluminación; variante; teoría del arte.

**Sumario:** 1. Décrire l'un parmi d'autres; 2. Décrire l'art (médiéval); 3. Deux images qui se ressemblent; 4. Décrire le procédé descriptif; 5. Une image et sa suivante; 6. Apparence et ressemblance; 7. Supporter l'en-bref.

**Comment citer:** Debais, V. (2025): "Éloge des ressemblances. Description & sérialité médiévale (avec Louis Marin)", *Escritura e Imagen* 21, pp. 191-203.

Bref le tableau comporte une piste, une sorte de crique comme lieu.<sup>1</sup>

## 1. Décrire l'un parmi d'autres



Soit l'*Adoration des mages* dans les fresques de l'église Saint-Martin-de-Vic, datées du début du XII<sup>e</sup> siècle [fig. 1]<sup>2</sup>. Choix typographique ou habitude d'écriture : l'italique signale un thème et déjà donne un titre à une quantité de peinture située au registre intermédiaire du mur écran de la nef, coincée entre l'angle du mur nord et la grande mandorle du Christ en majesté, une quantité bornée au-dessus et au-dessous par une bande de registre dans les tons rouges, et à droite par la large bordure claire de la gloire. À gauche, trois cavaliers chevauchent ; les pattes levées des montures et l'envolée des capes signalent le mouvement de la troupe dans la direction indiquée par le doigt pointé du cavalier situé au fond de la scène, la tête avancée de sa monture jaune disant qu'il mène le cortège. Celle-ci se détache sur une colonne de marbre soutenant un édifice à tourelle qui, dans la peinture, sépare la chevauchée de l'adoration proprement dite, peinte à droite dans le même tableau sur un fond jaune barré d'une bande horizontale rouge. On y voit la Vierge nimbée portant l'enfant Jésus sur ses genoux ; bénissant de la main droite, il désigne de sa main gauche, comme le fait sa mère, l'offrande qui lui est faite par deux nouveaux personnages s'agenouillant ; ils portent l'un et l'autre un récipient circulaire rempli d'une matière resplendissante. Au-dessus de la scène, une étoile à huit branches inscrites dans un cercle-nimbe est peinte dans l'axe désigné par le cavalier à gauche.

En quelques mots, voilà l'apparence de la fresque de Vic ; voilà ce qu'elle montre dans ses formes : par la description, les noms traduisent les figures, les verbes des actions et des positions, des adjectifs distinguent les objets, les adverbes *re-marquent* la composition de la scène telle qu'elle se présente dans le cadrage des bordures<sup>3</sup>. Une description plus au ras de la peinture, l'œil iconographique collé sur l'enduit, remarquerait le traitement pictural de l'anatomie des chevaux aux sabots ferrés, la forme des couronnes portées par les rois mages, les ornements floraux sur le manteau de Marie, la richesse du trône et sa mise en œuvre de trois-quarts<sup>4</sup>. Une lecture des grandes articulations de l'image signalerait quant à elle l'opposition entre les deux parties de la fresque, de part et d'autre de la colonne, entre le mouvement de la chevauchée (le jeu des articulations et la tension des muscles des chevaux) et la suspension des gestes dans l'adoration (la génuflexion arrêtée des porteurs de présents) ; entre l'extérieur pour la procession et l'intérieur pour l'offrande (souligné par la couverture redoublant la bordure au-dessus de la Vierge à l'Enfant), en passant par la colonne qui fait levier entre l'animal et l'humain ; entre le moyen et la fin du voyage d'adoration. Une lecture centrée sur le style des peintures noterait la physiognomie singulière des grands personnages de Vic – ronds et pleins –, signalerait le rouge des pommettes, la finesse des traits, le poids des corps, et lirait peut-être le détail des chevelures. Dans ce cas, elle attirerait l'attention sur le fait que les cavaliers portent barbe et moustache tandis que les porteurs d'offrande à droite sont imberbes. S'agit-il, malgré tout, des mêmes personnages ou bien les peintres de Vic ont-ils introduit dans l'image une variante consistant à faire offrir les cadeaux au Christ par un opérateur de l'offrande plutôt que par les rois ?

Dans l'étude remarquable qu'il consacre au motif des rois mages dans l'art médiéval, Mathieu Beaud décrit l'image de Vic ainsi :

<sup>1</sup> Deleuze, G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 (1<sup>re</sup> éd. : 1981), p. 11.

<sup>2</sup> Les peintures de Vic ont fait l'objet de plusieurs études importantes de la part de l'historienne de l'art américaine Marcia Kupfer ; on verra en particulier Kupfer, M., « L'étude globale d'un décor : l'église Saint-Martin-de-Vicq », *Peintures murales romanes en région Centre. Cahiers de l'Inventaire*, 15, 1988, p. 50-63 ; Kupfer, M., *Romanesque Wall Painting in Central France : the Politics of Narrative*, New Haven, Yale University Press, 1993.

<sup>3</sup> L'idée de « *re-marque* » est la première des nombreuses notions empruntées dans cet article à Louis Marin. Sur cette question, voir en particulier Marin, L., « La description du tableau et le sublime en peinture », *Communications*, 34, 1981, pp. 61-84, ici p. 66.

<sup>4</sup> Voir le cheminement physique au plus près de l'image suggéré dès l'ouverture du livre par Arasse, D., *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996 (1<sup>re</sup> éd. : 1992), p. 18 : « Il vaut la peine pourtant de s'approcher et de scruter, de près, l'écriture du peintre. [...] Si l'on s'approche encore, un autre détail se fait voir ».

C'est à gauche qu'apparaissent les Rois mages au moment de leur voyage vers Bethléem et de leur adoration, les deux épisodes étant condensés en un seul tableau : à gauche, les trois Rois chevauchent derrière l'étoile placée au-dessus du Christ et à droite, deux d'entre eux sont en adoration. Ces derniers ont franchi un haut édicule circulaire figurant Bethléem. Le premier s'agenouille devant le Christ et lui tend son offrande contenue dans un large bol. Le second, debout, élève la même offrande en direction de l'étoile. Les trois Rois sont très semblables par leur physionomie mais un effort a été fait pour les distinguer par la couleur de leurs vêtements et de leurs chevaux dans un souci plastique [...]. La scène a ainsi été fragmentée en deux instants : le voyage des trois cavaliers et l'Adoration des deux Rois, résument à eux seuls l'instant de l'offrande (en aucun cas on ne peut considérer cinq mages différents). Au registre inférieur est exalté le sacrifice dans deux grands cadres placés de part et d'autre de la porte : à gauche, la Présentation au Temple et à droite, la Descente de Croix<sup>5</sup>.

Certes, la description qui dresse la liste des sept personnages ne peut considérer que l'on a cinq mages à Vic, mais est-ce que l'image autorise davantage, dans sa composition, à envisager une réduction du trio au binôme ? Dans tous les cas, la description de la fresque ne peut ignorer ce « détail » iconographique qui fait de l'objet une image singulière, si l'on en croit les recensements effectués par Mathieu Beaud à l'échelle de l'Europe romane.

## 2. Décrire l'art (médiéval)

Parce que l'œuvre des arts anciens suppose la condition d'unicité et parce qu'elle habite des siècles durant en territoire hapax, il doit exister autant de descriptions différentes que d'objets décrits. Il serait en effet absurde d'envisager des actes de langage identiques nés de l'observation et de la description d'œuvres distinctes, à moins de reconnaître comme une défaite plutôt que comme un fait, la supériorité de l'image et son impossible transposition normée dans le domaine du décrire. Partant, le travail des mots dans leur capacité à dire, redire ou relire le visuel, doit être repris à chaque nouvelle rencontre avec l'œuvre, ou bien parce que l'œuvre est nouvelle, ou bien parce que son expérience sensible et langagière l'est tout autant. La description, quand elle prend le temps d'entrer dans le cœur de l'œuvre et se propose d'en faire le tour, décrit une œuvre unique. Partant, il faudrait s'interroger sur le rôle de la description dans le renforcement, voire l'établissement, de la condition d'unicité de l'œuvre, le geste critique redoublant le geste créatif et confirmant sa distinction essentielle des autres œuvres, décrites ou non.



Louis Marin, dans l'analyse des descriptions possibles du tableau de Poussin *Paysage avec un homme tué par un serpent*, achevé en 1648<sup>6</sup>, reconnaît à l'acte de décrire ce pouvoir de distinction<sup>7</sup> [fig. 2] : les textes produits par Fénelon et Félibien « prennent position » (au sens propre) et articulent la narration et le paysage de telle manière qu'ils ne peuvent faire référence et *in fine* faire exister *que* le tableau de Poussin. Ils se distinguent du « titre » qui, par sa brièveté et sa puissance générique, peut renvoyer à plusieurs œuvres sur le même thème ou avec une même composition. Avant la reproduction à l'identique de l'œuvre, le fait de décrire génère toujours la description-*ci* de ce tableau-là. Au moment où il analyse les descriptions du tableau de Poussin, en 1970, Louis Marin établit la puissance de l'énoncé descriptif dans le régime du tableau classique, l'évidence de ce qu'il représente accordant une immédiateté de formulation pour qui regarde et décrit la peinture. Le langage descriptif trouverait dans le tableau classique dont la composition et le thème se prêtent à la construction d'un discours descriptif articulé sur une topique (un « ici » situé sur la toile), des noms (le « ce que » l'on voit) et un sujet (le « ce qui » donne le sens du tableau), un objet parfait. Dans cette perspective, la description met en miroir l'œuvre qu'elle décrit, comme si elle avait le pouvoir

<sup>5</sup> Beaud, M., *Ces Rois mages venus d'Occident, L'Offrande des Mages dans les arts monumentaux de l'espace féodal*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2022; la description de Vic est disponible sur le site web qui accompagne très utilement la publication : <https://epiphania.hypotheses.org/237>

<sup>6</sup> Huile sur toile ; 118,2 x 197,8 cm ; Londres, National Gallery, NG 5763.

<sup>7</sup> Marin, L., « La description de l'image », *Communications*, 15, 1970, pp. 186-209.

de contenir, répéter et finalement se substituer à elle ; comme si le miroir descriptif pouvait dupliquer sans déformer, lister sans interpréter, lire sans reformuler.

Qu'en est-il pour des images et des objets qui ne relèvent pas du tableau classique, quand l'évidence de l'expérience sensorielle de la mort par la piqûre du serpent se rompt et ne permet plus une immédiateté du langage ? Y aurait-il autant de formes de description que de formes, de styles, de techniques artistiques, en particulier pour les images demandant un filtre interprétatif qui prend en compte les conventions représentationnelles et la diversité des principes de figuration ?



Dans sa « Contribution au problème de la description des œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu »<sup>8</sup>, Erwin Panofsky situe au niveau du « style » et des conventions des images la différence à introduire nécessairement dans la description du phénomène pictural de « flottement » (qu'il identifie dans la *Résurrection* de Matthias Grünewald de 1516<sup>9</sup> et dans la *Nativité* des Évangiles d'Otton III des environs de l'an mil<sup>10</sup>) [fig. 3 et 4] : le corps du Christ « flotte » en effet dans un entre-deux immatériel entre le ciel et la terre dans la *Résurrection* tandis qu'il se distingue simplement d'un fond plat et immédiat, support technique des figures, dans la *Nativité* – deux styles, deux formes de relation du corps à son milieu, pourtant éventuellement prisonniers d'une même description par le terme de « flottement ». Ce qui est décrit de la même façon sur le plan formel se transforme au moment de l'analyse du sens de l'image (quand on passe du « sens-phénomène » au « sens-signification » chez Erwin Panofsky). Sa démarche iconologique n'est ni réductrice, ni simplificatrice, et elle ne cherche pas à classer l'image sans tenir compte des conventions de représentation d'une part, et des variations, des constantes et des unicités au sein de la série d'autre part. Il faut s'interroger sur la valeur heuristique ou au contraire les limites d'une description à l'identique entre ces deux images, mais l'emploi du terme « flottement » dans la description conduit à poser la question de la relation du corps à ce qu'il l'entoure et la convocation par le langage d'un terme qui redit déjà l'image, qui l'interprète sans même s'en rendre compte ou s'en cacher, peut devenir le moteur d'un approfondissement.

La description devient le théâtre d'un dialogue entre l'œil, l'esprit et la plume du regardeur : « Le corps semble 'flotter'. 'Flotter', vraiment ? Oui, il n'est pas tout à fait 'là', pas tout à fait 'ici'. Mais quel est ce 'là' ? Y a-t-il un milieu 'ici' ? »<sup>11</sup>. La description devient le dispositif critique d'une machine à regarder. De la même façon que les instruments d'optique et de représentation de l'espace sont posés par Svetlana Alpers dans *L'Art de dépeindre* comme condition d'existence de la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>, ils sont aussi les moyens de la décrire, dans la lecture que fait Louis Marin de cet ouvrage dans le beau texte « Éloge de l'apparence »<sup>13</sup>. Dans ce compte rendu, paru en 1986, ainsi que dans d'autres textes publiés à la même époque, Louis Marin nuance l'évidence et l'immédiateté du tableau classique éventuellement traduites par la primauté du langage descriptif. Il pointe désormais la façon dont la description signale avant tout l'inaccessible du tableau, la couche instrumentale de l'opacité et qui conduit le langage à parler de la

<sup>8</sup> Panofsky, E., « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu », *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976, pp. 235-255.

<sup>9</sup> Retable d'Issenheim, aujourd'hui conservé au musée Unterlinden de Colmar ; le panneau de la Résurrection est visible lors de la première ouverture du retable.

<sup>10</sup> Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453.

<sup>11</sup> Cette fiction de dialogue est parfaitement manifestée par Damisch, H., « Les voir, dis-tu, et les décrire », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 29, 1981, pp. 33-57 ; repris dans Damisch, H., *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, pp. 255-285. Sur l'idée de description chez Hubert Damisch, voir Colmart, J., « Visibilité et lisibilité de la pensée de l'art chez Hubert Damisch », *Trajectoires*, 18, 2025 : <https://doi.org/10.4000/13pgm>

<sup>12</sup> Alpers, S., *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>13</sup> Marin, L., « In Praise of Appearance », *October*, 37, 1986, pp. 99-112 ; repris en français « Éloge de l'apparence », *De la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1994, pp. 235-250.

peinture – geste, matière, objet – avant de décrire son sujet ; à prendre en compte son « apparence de peinture »<sup>14</sup>.

L'apparence, justement : la description travaille sur cela, sur ce que l'on voit des « choses » de l'image, sur ce que montre en soi, par soi l'objet décrit. Elle porte aussi sur les conditions visuelles et intellectuelles de cette apparence, sur le « comment » les choses se montrent. Elle produit enfin l'apparition au sein du langage de ce que l'image montre en figures – elle est l'apparition en « noms » des « images ». Apparence, apparaître, apparition : cet article est consacré à cette variation autour de « l'être visible » qui s'opère, pour l'image médiévale, à travers sa description. Le choix de porter le regard sur l'image produite au Moyen Âge, ici avant le XIV<sup>e</sup> siècle, est en partie suggéré par la tension singulière mise au jour par Jérôme Baschet entre la sérialité et l'inventivité des images médiévales<sup>15</sup> ; des objets qui se ressemblent souvent dans leur contenu ou leur composition mais qui se distinguent toujours dans leur mise en œuvre – cette tension est présente dans l'*Adoration des mages* des fresques de Vic, sérielle dans son appartenance à l'ensemble des images médiévales de l'Épiphanie, inventive dans la figuration spécifique d'un offrande à deux<sup>16</sup>. Ce choix de l'image médiévale est surtout guidé par les conditions spécifiques de la figuration au Moyen Âge, médiate et conçue, répondant à des conventions spécifiques d'apparence, tout à fait différente de ce qu'envisageait Louis Marin pour le tableau classique.

Partant de cette double propriété de l'image médiévale – sérialité et convention, cette contribution veut s'attacher aux conditions de descriptions des productions visuelles qui se ressemblent et paraissent se confondre au sein de séries, tendues entre l'isomorphie et le pseudomorphisme. Dans l'identification des constantes et des variantes, on voudrait se demander ce que la façon dont on décrit l'image médiévale génère de connaissance sur l'histoire des formes et de leur circulation au cours du Moyen Âge. Ces questions dépassent de très loin le format de cette contribution que l'on veut exploratoire, rien d'autre. On la fera donc porter sur deux images d'un même thème – la Crédit – et on cherchera à identifier ce que la « machine à regarder » qu'est la description permet de déclencher de processus d'écriture.

### 3. Deux images qui se ressemblent

L'image du type – soit l'élaboration visuelle d'une doxa narrative ou théologique, de la version reconnaissable d'une figure en ce qu'elle est nommable et en ce qu'elle signifie – commande à la stabilité générale des éléments convoqués dans l'image et opérant, pour le dire rapidement, à la façon d'attributs. C'est en tout cas ce que suppose une approche iconographique réduite de l'image médiévale, qui permet de faire lecture des forces iconiques en présence et de rapporter l'ensemble à une classe ou à un groupe étendu d'images de même contenu. Un enfant sur les genoux d'une femme assise recevant des objets de la part de figures distinguées par leurs attributs vestimentaires rapporte la fresque de Vic au type de l'*Adoration des mages*. La variation dans le nombre des donateurs n'affecte pas la stabilité générale de l'image et permet de reconnaître, dans cette scène pour le moins originale pourtant, la mise en image de l'Épiphanie. La tension entre stabilité et variation est une autre façon d'exprimer le rapport entre inventivité et sérialité des images médiévales, une tension qui se manifeste également pour des objets appartenant au même milieu de production, peut-être à la même « main ».

Quatre grandes bibles moralisées, luxueusement enluminées, furent produites à Paris entre 1220 et 1234 dans l'entourage ou sous le patronage de Blanche de Castille<sup>17</sup>. Les nombreuses ressemblances textuelles, stylistiques et iconographiques entre ces ouvrages en plusieurs volumes permettent de les réunir en un même ensemble constituant le début de la tradition des bibles moralisées, partageant une même structure et naissant peut-être d'un archétype unique à l'origine de ce genre de manuscrits. Les variations d'un exemplaire à l'autre permettent en revanche de distinguer deux « générations » représentées par deux manuscrits : les deux exemplaires aujourd'hui conservés à la Bibliothèque nationale d'Autriche à Vienne appartiendraient à une première campagne de réalisation<sup>18</sup> ; les bibles de

<sup>14</sup> L'auteur remercie les évaluateurs d'avoir insisté sur la nécessité de penser une « trajectoire » descriptive de Louis Marin, et d'insister sur son déplacement théorique de l'immédiateté à l'opacité ; de garder en somme la complexité des analyses de Louis Marin également dans leur évolution au fil de ses écrits. La remarque est bien entendu judicieuse et bienvenue. La force des travaux de Louis Marin, quand on se frotte à la thématique de la description, réside cependant sur le fait que la transformation éventuelle du regard posé sur la peinture proprement dite ne fait qu'accentuer l'efficacité heuristique de la description – on « lit mieux » l'image si simultanément on tente l'épuisement langagier de l'immédiateté et si l'on relève par les mots l'inaccessible du sujet, ou bien parce qu'il résiste au lexique, ou bien parce qu'il ne montre que de l'image (c'est le cas pour la masse informe du globe tenu par Dieu créateur dans les manuscrits étudiés dans cet article).

<sup>15</sup> Baschet, J., « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51-1, 1996. pp. 93-133.

<sup>16</sup> La sérialité n'est pas propre aux images médiévales et il n'est pas question de faire des conditions de sérialité posées par Jérôme Baschet une justification pour penser la description de l'image au Moyen Âge comme une forme spécifique de la description. On pourrait faire porter des remarques identiques ou analogues sur d'autres corpus.

<sup>17</sup> Les bibles moralisées font l'objet de nombreuses études ; au sein de cette riche bibliographie, on verra deux ouvrages classiques : Lowden, J., *The Making of the Bibles moralisées*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000, 2 vols. ; Hellemans, B., *La Bible moralisée : une œuvre à part entière. Temporalités, sémiotique et création au XIII<sup>e</sup> siècle*, Turnhout, Brepols, 2010.

<sup>18</sup> Vienne, Bibliothèque nationale d'Autriche, cod. 2254 et 1179.

Tolède et d'Oxford-Paris-Londres correspondraient à une seconde campagne, légèrement plus tardive (vers 1230). Ces deux exemplaires présentent une même structure, peut-être conçue au même moment ou à partir d'un modèle commun, mais la bible de Tolède, dite « Bible de saint Louis », aurait par la suite servi de modèle pour le manuscrit d'Oxford-Paris-Londres. La complexité formelle de ces objets devrait empêcher une telle simplification généalogique, et il faut s'en remettre plus attentivement aux examens codicologiques, philologiques et iconographiques qui ont permis, non sans controverse, la datation et la mise en filiation des premiers exemplaires de la bible moralisée. Il faudrait, à bas régime, se contenter plus justement du constat d'une ressemblance entre les images, de façon générale, et d'une véritable apparence du « même » pour certaines d'entre elles.

C'est le cas pour la grande peinture du Dieu Créateur du monde qui ouvre l'exemplaire-modèle de Tolède et le volume-copie aujourd'hui conservé à Oxford<sup>19</sup>. Les deux peintures ont la même *apparence* : deux versos dans un codex de grande dimension ; dans les deux cas, une image rectangulaire, verticale, serrée contre la gouttière, occupant les deux-tiers de l'espace disponible sur le parchemin, surmontée d'une ligne d'écriture richement ornée. Elles font apparaître une composition semblable faite de figures et de bordures, d'êtres et d'objets, une même relation entre les figures et le fond doré, une même palette chromatique où dominent le bleu et l'or. À une certaine distance, une description unique serait en mesure de dire les deux images sans aucun doute, si elle s'autorisait à taire ce qui fait variante ; au ras du folio, probablement pas, car elle devrait relever ce qui là est autre qu'ici, aussi anecdotique cet « autre » puisse-t-il paraître. La description unique dirait la ressemblance des images avant de lire l'image et sa suivante, elle permettrait un travail latéral du regard, en aller-retour, quand l'acte de décrire doit se produire à l'intérieur du cadre pictural (et narratif) de ce que fait apparaître l'objet, dans la profondeur d'un lieu d'image unique.

#### 4. Décrire le procédé descriptif



Le folio 1v de la Bible de Tolède présente une grande peinture inscrite dans une bordure complexe [fig. 5]<sup>20</sup>. Elle est surmontée d'une inscription en majuscules gothiques introduite par une croix latine et citant Gn 1, 1 : *In principio creavit Deus celum et terram* ; plus haut encore, le titre courant identifiant le livre de la Bible qui débute dans ce volume, fait de lettres filigranées. La peinture, c'est d'abord une surface d'or sur le folio ; c'est elle qui reçoit et fait apparaître l'ensemble des éléments consécutifs de l'image ; tantôt manifeste entre les figures, tantôt dissimulée par leur mise en œuvre, mais toujours omniprésente. Cette surface est bornée d'un trait vert qui souligne le contour du champ d'apparition de l'image. Sur ce « fond » doré, le peintre a installé une bordure complexe faite : sur les grands côtés droit et gauche d'une greque de couleur bleue ; sur les côtés supérieur et inférieur, d'un motif de croches végétales dans les tons

<sup>19</sup> Sur ces images frontispices et l'importance de la géométrie, voir en particulier Friedman, J.B., « The Architect's Compass in Creation Miniatures of the Later Middle Ages », *Traditio*, 30, 1974, pp. 419-429 ; Ohly, F., « Deus Geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott », *Tradition als historische Kraft : Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des früheren Mittelalters*, Berlin et New York, De Gruyter, 1982, pp. 1-42. L'ouvrage de référence sur les images de la Création reste Zahlten, J., *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schapfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1979. Voir aussi Tachau, K. H., « God's Compass and Vana Curiositas : Scientific Study in the Old French Bible Moralisée », *The Art Bulletin*, 80-1, 1998, pp. 7-33, et Rudolph, C., « In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth Century », *Art History* 22-1, 1999, pp. 3-55.

<sup>20</sup> Tolède, Trésor de la cathédrale Sainte-Marie, mss. 1-3 ; Lowden, J., *The Making of the Bibles moralisées*, op. cit., pp. 95-138.

rouges et roses ; aux angles, de carrés orangés peints d'un motif d'étoile unissant les petits et les grands côtés. Ce n'est certes ni la bordure, ni le fond doré de la peinture qui offrent la « chance d'un commencement » dans la description du folio de Tolède, le point de départ d'une lecture qui chercherait à donner l'apparence avant le contenu<sup>21</sup>. C'est la raison pour laquelle ils *disparaissent* de la description. Le fond, la bordure, l'installation de l'image en général relève d'une forme de paradoxe, celui d'une *dis-parrence* : pas la disparition, mais une apparence contrariée, malmenée par la structure même de production du visuel ; l'insignifiance d'une omniprésence, le silence d'une immédiateté<sup>22</sup>.

Si ce n'est pas cela qui s'impose au travail du regard, c'est peut-être parce qu'une seconde bordure vient recouvrir les bordures latérales, caresser l'intérieur des bordures supérieure et inférieure pour ouvrir l'espace principal du visuel sur le folio, de la même façon que l'or ménageait déjà une ouverture dans le parchemin. Cette bordure faite d'un double trait orange et vert forme une mandorle à quatre lobes. Dans les écoinçons, entre les bordures, quatre figures ailées et nimbées de rose et de bleu portent la mandorle ; les deux figures du haut sont peintes la tête en bas, renforçant l'apparence de symétrie axiale déjà mise en œuvre dans la couleur des vêtements de ceux que l'on désignera comme des anges. Sous leurs pieds, le peintre a dessiné un ruban ondulant bleu et blanc qui vient mettre au défi la stabilité de la construction géométrique (orthogonalité, tangente) des bordures. L'instabilité de ce ruban, les mouvements qui agitent les vêtements des anges, la tension musculaire manifeste du geste de préhension de la mandorle font apparaître, aux marges de la peinture, une dynamique, une présentation, une ostentation : les anges montrent, dans un geste de tout leur corps, ce que montre la mandorle. Est-ce déjà trop en *décrire* ? Opère-t-on déjà le glissement entre le sens obvie et le sens obtus qu'identifie Roland Barthes pour la photographie et le cinéma<sup>23</sup> ? La question, déjà posée par Erwin Panofsky, consiste à se demander si « trop décrire » ou décrire l'image profondément dans sa chair, signifie interpréter, voire trop interpréter. Si selon lui, il ne peut y avoir de description sans interprétation, il faut mettre au jour les codes et les conventions de représentation à l'œuvre dans l'image pour produire des interprétations correctes, en prise avec le temps de l'image.

La mandorle tente de contenir une grande figure humaine ; son nimbe, fait d'un dégradé de rouge vers le blanc, marqué des trois montants d'une croix marron réhaussés de points blancs, se superpose au lobe supérieur de la gloire ; en bas à droite, c'est le pli de la tunique qui s'envole légèrement sur la bordure verte. Cette figure est assise sur un siège luxueux, avec lequel il se confond pratiquement. Le dossier triangulaire présente des motifs architecturaux de tourelles, et seul le chef de la figure se détache sur le fond or, au sommet de la mandorle. Le siège, à la façon d'une ville, paraît habité de motifs de feuilles alternativement bleues et roses. L'assise se compose d'un coussin vert et de deux repose-bras terminés par des motifs floraux. Le pied du siège repose sur une arche en pierres de taille sur lequel s'appuient les pieds nus de la grande figure. Elle est vêtue d'une tunique rose et d'un grand manteau bleu orné de motifs dorés. Son visage est encadré de longues mèches de cheveux marron tombant sur les épaules ; il porte une barbe fournie et montre un regard bleu perçant fixé horizontalement sur le dehors de l'image. Avec la description des attributs de la figure, on pourra dire que les anges présentent la mandorle qui fait apparaître le Christ en gloire, trônant sur un meuble qui contient et signifie le monde. Le frontispice de la Bible de Tolède est une image de majesté, la peinture du Christ en ce qu'il est apparition.

La figure montre, tient lieu, est ; elle fait également. Au centre géométrique de la peinture se présente un objet circulaire tenu par le Christ de la main gauche. L'enchevêtement des lignes et des couleurs met la description à rude épreuve. La bordure du cercle se compose d'une large bande de couleur claire sur laquelle se superposent, par endroit, des ondulations vertes. L'extérieur de cette bande est marqué d'un trait fin, noir et continu, obtenu simultanément dans l'image-objet (la peinture sur la page) et dans l'image-figure (le cercle tenu) par le tracé du compas. La pointe sèche est plantée au centre du cercle tandis que le Christ met en mouvement le compas. L'enlumineur a représenté un compas placé dans la position qui correspond à celle où il a mis le sien pour tracer le cercle du monde. Avec cette mise en résonance du dedans et du dehors de l'image, de nature métaleptique sans aucun doute, on touche à une singularité éventuelle de la description des images médiévales, à savoir l'impossibilité de décrire l'apparence sans décrire simultanément, presque par inertie, les moyens de l'apparaître. Dans le cas présent, cet effet réflexif est accentué par le fait que l'image représente un instrument effectivement utilisé pour la production de la forme, du contenu et du sens de la peinture – Dieu créateur du monde par le compas. On pourrait peut-être généraliser cependant, et dire que, comme toute représentation si l'on suit Louis Marin, l'acte d'image au Moyen Âge confond à dessein, dans la forme produite, ce qu'il montre de contenu et ce qu'il mobilise de matière, de technique et d'idée pour le montrer. La description d'un tel objet ne peut que consister en un « fil

<sup>21</sup> Marin, L., « La description du tableau et le sublime en peinture », op. cit., p. 62.

<sup>22</sup> Il n'y a rien de nouveau dans cette remarque – elle est le propre des travaux sur les intervalles de la représentation et sur l'ornement – qui place certains éléments de l'image du côté de l'indifférent, de l'extrinsic ; voir en particulier Derrida, J., *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 63-68.

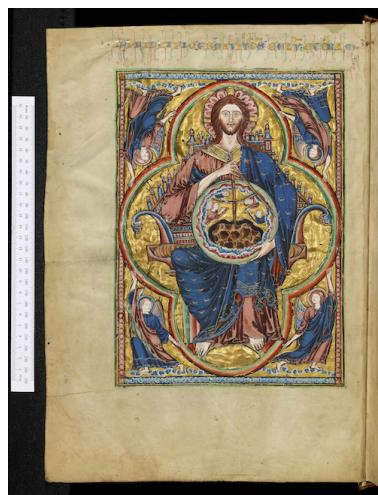
<sup>23</sup> Barthes, R., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 51.

de langage » qui dit en noms l'image et son dispositif, indistinctement<sup>24</sup> – l'apparence et l'apparaître. Il faut « chercher – à dire – que ce que [l'image] montre ; laisser se montrer son faire-signé, sa monstruation »<sup>25</sup>.

Le cercle tracé par le Christ dans l'image et par le peintre sur le folio d'ouverture de la Bible de Tolède contient à son tour des figures. Quatre anges (que l'on reconnaît à l'apparence de leurs ailes, identiques à celles portées par les figures dans les écoinçons) participent à l'opération géométrique en tenant le compas ou en désignant de leur main ce qu'elle produit. La bordure intérieure du cercle est animée d'une ondulation, bleue et blanche, en plis serrés qui reprend le motif placé sous les pieds des anges, en haut et en bas de l'image. À l'intérieur du cercle, le peintre a disposé, en partie basse, une bande noire, tout à fait opaque, sur laquelle il a placé une masse brune agitée de plis. Prise dans ce vortex de peinture, tout à fait au centre de l'image (le compas qui le marque autant qu'il le produit est planté là, dans les plis), la description ne peut s'en tenir à ces éléments factuels, une « masse brune agitée de plis ». Parce qu'elles « valent », elle veut « s'attacher aux apparences »<sup>26</sup> et dire que le cercle tenu par le Christ contient un magma informe, un bouillonnement de matière, un bouchon de tissus froissés, un plein terrifiant sans ordre ni mesure<sup>27</sup>. Dès lors qu'elle ne peut traduire en liste de noms l'apparence de l'image<sup>28</sup>, la description devient impressionniste, métaphorique et se contente de dire la ressemblance de ce que l'on voit avec ce que l'on a vu ailleurs, en dehors de l'image. Elle dit également la dissemblance en opposant l'informel du centre de l'image à la circularité du nimbe et la définition si intense du regard du Christ, à la régularité architecturale de son trône, aux jeux de symétrie généralisés à l'échelle de la peinture. La force d'évocation des plis bouchonnés au cœur de l'image retiendra sans doute, dans la description, l'apparence de l'or dans la partie supérieure du cercle, avec ce retour du fond au premier plan, comme si le dispositif circulaire ouvrait l'image à travers le corps du Christ ; comme si le cercle permettait de produire l'image de ce qui se passe ailleurs, par-delà les plans superposés de la peinture.

Le folio frontispice –monumental, magnétique, vertigineux– de la Bible de saint Louis a été décrit à de nombreuses reprises en insistant sur l'ensemble des attributs et des figures qui permettent de l'identifier comme une image du Dieu-Christ créateur du monde, géomètre-juge tirant les plans divins à partir des matières informes créées ou fournies *in principio*. L'opération géométrique du cercle permet de passer du chaos primordial à l'ordre parfait de la Création, et le Christ interpelle du regard celui qui ouvrant le Bible s'apprête à lire le récit de la Genèse – le nimbe crucifère et la position de majesté repliant le temps entre l'origine du monde et l'instauration du royaume de Dieu par la croix. La description proposée ici n'entend pas remplacer celles qui la précèdent. Elle porte moins sur l'image de la bible de Tolède que sur le procédé descriptif lui-même. Elle en signale les noeuds et les points de rupture, tous ces moments de lecture et de langage dans lesquels le travail du regard se prend les pieds dans les retranchements de l'image médiévale : informel, impression, évidence.

## 5. Une image et sa suivante



<sup>24</sup> Marin, L., « In Praise of Apparence », op. cit., pp. 99-112.

<sup>25</sup> Marin, L., « Les fins de l'interprétation, ou les traversées du regard dans le sublime d'une tempête », *Les fins de l'homme*. À partir du travail de Jacques Derrida, Paris, Galilée, 1981, pp. 317-344 ; repris dans *De la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1994, pp. 179-203, ici pp. 195-196.

<sup>26</sup> Dagognet, Fr., *Faces, Surfaces, Interfaces*, Paris, Vrin, 1982, p. 49.

<sup>27</sup> Sur ces questions, voir en dernier lieu Fricke, B., *Creation and Creativity in Medieval Art. Illustrating Genesis*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2025.

<sup>28</sup> Marin, L., « Mimésis et description », *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 4-1, 1988, pp. 25-36 ; repris dans *De la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1994, pp. 251-266, ici p. 255.

Si on relisait la description en ouvrant cette fois-ci le premier volume de l'exemplaire de la bible moralisée d'Oxford-Paris-Londres qui, rappelons-le, jaillit, découle ou se teinte de l'exemplaire de Tolède, une grande partie de son contenu réussirait à dire l'apparence de la nouvelle peinture [fig. 6]<sup>29</sup>. En revanche, ce remplacement éviterait de regarder l'image, de mettre l'image en regards – car c'est bien cela, la description, pour Louis Marin : « Décrire, c'est chercher des regards, tracer leur sens, inscrire leur traversée »<sup>30</sup>. Parce qu'on ne les regarderait pas, on passerait à côté des échos chromatiques entre les anges, en diagonale dans cette peinture alors qu'ils étaient verticaux dans l'exemplaire de Tolède – des diagonales qui se croisent au centre du cercle tenu par le Christ. On ne verrait sans doute pas que la structure du trône, architecture du monde à Tolède, reprend ici les couleurs et l'organisation des bordures enchaînées de la mandorle. On ratierait peut-être la construction si originale du nimbe floral du Christ, qui ramène au premier plan l'or du fond pour marquer la forme de la croix. Si l'on ignorait ces différences d'une peinture à l'autre, remarquerait-on davantage les similitudes troublantes dans le débordement du pli du vêtement porté par le Christ, passant devant la mandorle mais sans en sortir tout à fait pour simplement caresser la main de l'ange ? Dans la position des doigts du géomètre, à la phalange près se répétant dans les deux images ?

La description du cercle permet de constater l'impossibilité d'une lecture générique de l'image. Certes, dans les deux manuscrits, on voit de l'or en partie haute, une masse brune se détachant sur un fond noir en partie basse, des figures angéliques, le tout inscrit dans une bordure circulaire et composite. En revanche, les anges ont ici les mains jointes et levées, comme s'ils adoraient l'action géométrique du compas sans y participer réellement ; il n'y a plus de plis mais des cavités, des creux dans ce qui émerge du noir ; la bordure se compose de trois cercles concentriques bleu, rouge et vert qui semblent se retirer pour laisser apparaître l'or – seule la bordure extérieure est parfaitement circulaire, faite d'un fin trait noir. Or, c'est là, dans le traitement du cercle, que réside la différence majeure entre les deux images. Bien que l'idée générale d'une relation entre le compas et le globe soit la même dans les deux images, dans le manuscrit de Tolède, la pointe sèche du compas est plantée au centre du cercle et de la peinture tandis que le geste du Christ dans la bible moralisée d'Oxford-Paris-Londres est impossible : tel qu'il a été peint, l'outil ne permet pas de tracer le cercle qui figure les premières opérations de la Création – il est figuré à la fois devant, au-dessus et dans le globe terrestre.

La description, si on la réduit à la liste des noms des choses peintes, est exportable dans la sérialité des images médiévales – elle répond même, dans la structure du langage, au caractère sériel de l'image, elle est en la traduction discursive : l'image médiévale, pour faire type, est la liste visuelle des éléments constitutifs du motif. Cependant, dès lors qu'elle cherche à situer cette liste, à placer les noms dans le cadre pictural d'un objet – le folio, le manuscrit ou la bordure – la description dé-marque l'objet dans la sérialité et lui redonne son statut d'*unicum*, elle remet l'image au singulier, avant même de l'interpréter. Constater le décentrement du compas, c'est mettre l'objet à sa place dans l'image avant d'envisager que cette décision plastique peut répondre à la nécessité de signaler la dimension métaphorique du geste géométrique, l'existence d'un Dieu architecte par analogie seulement, créant un monde soumis à des lois et des règles en « poids, mesure et nombre » (Sg 11, 21) sans que l'acte créateur n'ait pour sa part aucune contrainte.

En tant que liste des noms de ce qui est représenté, la description entérine par le langage la sérialité des images médiévales puisque, par l'inventaire, elle en relève les constantes et les structures. Aussi la description pourrait-elle, dans une série préétablie et confortée par le texte descriptif, se contenter de pointer les variations d'une image à l'autre et faire un inventaire second des éléments de distinction des « *individus* ». Cette opération singularisante, tout en confortant la sérialité, en subit la constitution, c'est-à-dire la place des objets dans une relation particulière qui établit la nature de la variante. Pour les deux images de la Création, l'antériorité démontrée de l'exemplaire de Tolède et son influence sur la peinture du manuscrit d'Oxford induisent que celle-ci s'est modifiée par rapport à la première, que le modèle a été suivi en partie seulement – ce qui était n'est pas, n'est plus. Par définition, il n'y a pas d'autonomie de la variante et une description qui se contenterait de lister ce qui est (à l'origine de la série) et ce qui n'est plus ou ce qui est autre (à mesure que l'on avance dans la série) induirait l'existence d'images qui ne (se) pensent que dans la relation à ce qui les précèdent, et qui cherchent, par décision plastique ou aléa documentaire, ou bien à ressembler ou bien à se distinguer. C'est la raison pour laquelle la description d'images, à l'intérieur d'une série, ne peut faire l'économie d'une remise à zéro, d'un retour au point de départ, à la porte d'entrée du regard dans un objet que l'on considérera par défaut et jusqu'à preuve du contraire comme nécessairement différent de tout ce que l'on soumet, en amont ou en aval, au discours

<sup>29</sup> Oxford, Bodleian Library, ms. Bodl. 270b ; Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 11560 ; Londres, British Library, ms. 1526 et 1527. ; Lowden, J., *The Making of the Bibles moralisées*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000, vol. 1, pp. 139-189.

<sup>30</sup> Marin, L., « Les fins de l'interprétation, ou les traversées du regard dans le sublime d'une tempête », *Les fins de l'homme. À partir du travail de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1981, pp. 317-344 ; repris dans *De la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1994, pp. 179-203, ici p. 194.

descriptif. L'inventivité des images oblige de retourner au « commencement » du visuel et au regard de frapper à la porte d'entrée, constamment nouvelle, d'une lecture en liste et en situation.

Bien sûr, cette démarche est artificielle, construite, faussement virginal, et le décentrement du compas de l'exemplaire d'Oxford n'aurait sans doute pas trouvé sa place dans la description si l'on n'avait pas relevé avant cela la position globalement centrale du compas de Tolède. Une interprétation radicale de la sérialité consiste à envisager qu'une image de l'Épiphanie, comme celle peinte à Vic par exemple, contient « par inertie » toutes les images de l'Épiphanie qui l'ont précédée, « par contamination » toutes les images de l'Épiphanie qui lui sont contemporaines, et « par inadvertance » toutes les images de l'Épiphanie qui lui succèderont. Cependant, la série ne saurait se limiter à une conception chronologique dans laquelle la variation ou la constance ne sont que les produits du temps. Les exemples de Tolède et d'Oxford, très proches chronologiquement, ne se distinguent pas seulement par une « évolution » mais bien par deux conceptions distinctes d'un même sujet. Des œuvres contemporaines mais conçues et produites dans des milieux différents présenteront des constantes et des variations au sein de séries thématiques<sup>31</sup>.

Avec la même radicalité, on pourrait considérer que toute description d'un objet contient, dans son organisation et dans les termes mêmes que l'on retient en dressant l'inventaire des signes en présence, les relations du langage avec lui-même et avec les objets que l'on a déjà décrits. Erwin Panofsky posait déjà ce poids du langage à l'heure de tracer la ligne de crête entre description et interprétation<sup>32</sup>. Décrition les deux géomètres de Tolède et d'Oxford sans penser au Christ des exemplaires de Vienne ? La description du trône, en fonction de l'exhaustivité du relevé des éléments architecturaux, démarque-t-elle les exemplaires dans la série, ou est-elle déjà une interprétation iconologique du sens de cet élément mobilier comme figure du monde créé ? La posture courbée, sans trône, celle de l'artisan penché sur son ouvrage, du manuscrit 2254 de la bibliothèque de Vienne influence-t-elle la façon dont on décrit la majesté du Christ trônant dans les exemplaires postérieurs – une position en contraste, en variante, en inventivité au sein de la série [fig. 7] ? La question n'est donc pas de savoir si l'on peut ou non s'extraire, dans le discours descriptif, de toute influence cumulative ou comparative du langage – la question est vaine : on ne le peut pas. Faut-il pour autant abandonner cette fiction de lecture première, étanche à toute forme de mémoire et de comparaison silencieuse ? Certainement pas, car une fois que l'on s'en remet en connaissance de cause au langage, une fois que l'on admet avec Louis Marin que la description est une liste « articulée » permettant « d'exhiber des relations », qu'elle « re-marque » (au sens propre) l'image<sup>33</sup>, on ne craint plus d'interpréter ; non pas parce que l'on confierait aveuglément en une justesse illusoire de sa lecture, mais parce qu'on laisse la description dire l'intérieur de l'image.



## 6. Apparence et ressemblance

On peut sans doute ainsi sortir de l'ornière creusée par le débat récurrent mettant en équation l'impossibilité d'une description-inventaire exclusivement, la dépendance langagière de tout geste critique et la vigueur d'une interprétation qui cherche toujours à infiltrer la neutralité désirée du compte rendu<sup>34</sup>. Dans le cas des

<sup>31</sup> La constitution de « séries anachroniques », le comparatisme par grand écart et, de façon générale, la remise en question du poids de la chronologie dans la lecture des ressemblances et des divergences sont au cœur de travaux récents particulièrement suggestifs ; voir entre autres Denoël Ch., Dryansky, L., Verhagen, E., Marchesin, I. (dir.), *L'art médiéval est-il contemporain ?*, Turnhout, Brepols, 2023.

<sup>32</sup> Panofsky, E., « Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu », *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976, pp. 235-255.

<sup>33</sup> Marin, L., « La description de l'image », *Communications*, 15, 1970, pp. 186-209, ici p. 193.

<sup>34</sup> Sur ces questions, voir entre autres Margolis, J., « Describing and Interpreting Works of Art », *Art and Philosophy*, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1980, p. 111 et sq. ; Irvin, S., « Interprétation et description d'une œuvre d'art », *Philosophiques*, 32 -1,

images médiévales au moins, toute description relèverait un geste heuristique levant le voile par le langage sur la façon dont l'image travaille. Elle ressort à la théorie de l'image (plutôt qu'à la théorie de l'art), à la façon dont l'image énonce ses motifs et ses moyens. Parce qu'elle a pour objet la traduction des choses de l'image, parce qu'elle est bel et bien « le désir d'un langage de mots », la description signale ce qui résiste à la traduction et les lieux de l'image où celle-ci pense par la matière ce qu'elle veut figurer<sup>35</sup>.

L'histoire de l'art médiéval peut se saisir ici (comme ailleurs) des analyses de Louis Marin et faire de la description des images une modalité d'apparition de l'image *en ce qu'elle est une image* (et non en ce qu'elle est une œuvre d'art, comme l'indiquait Arthur Danto dans plusieurs textes célèbres niant toute possibilité de description pré-interprétative<sup>36</sup>). Dans la pensée médiévale de l'image, le principe de l'incarnation chrétienne, d'un Fils image du Père, institue une hiérarchie des formes visuelles et l'efficacité « historique » de l'*imago*<sup>37</sup>. D'autre part, elle envisage, par cette hiérarchie de la ressemblance, une conception analogique de la mimèsis autorisant la « pensée par figures »<sup>38</sup>. Ce double règlement de l'image autorise le recours aux deux principes créatifs de permanence (de l'un dans l'autre, du même dans le distinct) et de dissemblance (variation, transformation, divergence), réunis dans le concept médiéval d'*ornatus*<sup>39</sup>. Ils éclairent les propriétés non contradictoires de la sérialité et de l'inventivité des images médiévales. La description répétée d'images égales en apparence est le moyen de faire ressortir ces propriétés, de les faire apparaître.

La description, parce qu'elle est articulation des noms et repérage des « troubles » de l'image<sup>40</sup>, se distingue de l'indexation qui la remplace désormais trop souvent. L'élaboration et le remplissage des bases de données iconographiques, fondées sur l'établissement de thésaurus et de listes (fermées ou ouvertes) de termes, et l'importance qu'elles ont prises dans les recherches sur l'image médiévale ont pour conséquence la confusion progressive entre indexation et description, et l'abandon plus ou moins forcée de la dernière. Parce qu'elle est supposément plus objective, plus neutre, l'indexation permettrait une lecture rigoureuse des images ; parce qu'elle réglée dans les mots à utiliser, l'indexation serait plus à même de répondre à des questionnements partagés. La description de son côté serait trop personnelle, trop subjective, trop dépendante du style d'écriture du regardeur. L'indexation serait plus économique, susceptible d'être partiellement automatisée ; la description serait plus chronophage et préfèrerait en connaissance de cause la répétition à la mutualisation. L'indexation serait collaborative, participative, interopérable, susceptible d'être perfectionnée par la mise en commun des pratiques et des vocabulaires ; la description serait égoïste et recluse, inaccessible à la reprise et au partage. Ce constat est partiellement juste dans ce qu'il établit de divergences entre l'indexation et la description, deux modalités certes très différentes d'approche des images médiévales, pourtant tout à fait compatibles si l'on en fait des étapes, consécutives ou simultanées, d'une interrogation complexe sur les relations entre le contenu et la nature de l'image – cette question permet d'être posée par la prise en compte simultanée de la sérialité et de l'inventivité. Il faut pour cela que l'évidence qu'il y a à indexer des images semblables devienne celle qu'il y a à décrire « en longueur » des images semblables. C'est dans cet éloge langagier des ressemblances que la description touche à « l'interminabilité » de l'image et fait apparaître son pouvoir d'infini<sup>41</sup>.

Dans un texte intitulé « Thinking and Reflecting » paru en 1967, Gilbert Ryle commente *Le penseur* de Rodin et s'intéresse en particulier au geste de la main sur le visage<sup>42</sup>. Il propose de distinguer, dans le travail du regard et du langage, une description « mince » (*thin*) qui consisterait à nommer le geste et l'attitude de la figure d'un côté – et donc à interpréter déjà le sens de la posture en « méditation », « réflexion », « rumination » ou « pensée » – et de l'autre une description « épaisse » (*thick*) qui conduit à incorporer dans le texte les causes et les effets probables de la posture, l'intensité du geste, les affects en jeu<sup>43</sup>. L'indexation, en juxtaposant les noms des choses dans l'image et les verbes désignant ce qu'elles y produisent, correspond à la description mince de Gilbert Ryle tandis que la description par le discours en texte autorise l'épaisseur, qui permet à son tour de dépasser l'apparence et d'identifier la singularité dans la ressemblance, mais il est possible que les variations « de détail » envisagées pour les deux images de la

<sup>35</sup> 2005, p.p. 135-148.

<sup>36</sup> Marin, L., « Mimésis et description », *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 4-1, 1988, pp. 25-36 ; repris dans *De la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1994, pp. 251-266, ici p. 252.

<sup>37</sup> Danto, A., « Interprétation et Identification », dans *La transfiguration du banal : Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989, p. 195-196.

<sup>38</sup> Boulnois, O., *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2008, p. 30-32.

<sup>39</sup> Schmitt, J.-Cl., *Penser par figure. Du compas divin aux diagrammes magiques*, Paris, Arkhè, 2019 ; l'auteur consacre de très belles pages au compas du frontispice des bibles moralisées.

<sup>40</sup> Bonne, J.-Cl., « *Ornatus mundi* (L'incipit historié de la Genèse dans une bible romane) », *L'homme, l'art et la nature à l'époque romane. Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 55 (2024), pp. 5-19 ; Bonne, J.-Cl., « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 51-1 (1996), pp. 37-70.

<sup>41</sup> Marin, L., « Mimésis et description », op. cit., p. 253

<sup>42</sup> Marin, L., « In Praise of Apparence », op. cit., pp. 99-112..

<sup>43</sup> Ryle, G., « Thinking and Reflecting », *The Human Agent. Royal Institute of Philosophy Lectures 1966-1967*, Londres, Macmillan, 1968 ; repris dans *Collected Papers II. Collected Essays 1929-1968*, Londres, Hutchinson & Co., 1971, p. 465-479.

<sup>44</sup> Sur ces concepts, voir l'article très éclairant de Michel, J., « Description mince et description épaisse d'une œuvre d'art », *Philosophie*, 157-2, 2023, pp. 23-41.

Création échappent à toute tentative d'indexation. Dans l'image du Créateur de la bible moralisée de Tolède, la description mince dit le regard perçant du Christ tandis que la description épaisse envisage le dialogue qui s'établit entre le Créateur et sa créature au seuil du récit de la Genèse. Le décentrement du compas dans l'exemplaire d'Oxford, dans sa minceur, est décrit comme un fait plastique ; dans son épaisseur, il devient l'indice de la conception métaphorique ou analogique du geste géométrique de la Création. L'apparence du compas ; l'apparaître décentré du compas ; l'apparition métaphorique du compas : si l'indexation peut éventuellement prendre en charge les deux premiers points, seule la description parvient au bout du processus du travail du regard. L'interprétation quant à elle prend en charge, simultanément ou dans un second temps, le compas comme l'élément déterminant dans la mise en œuvre des images de Création prises en étau entre les contraintes de la matière picturale et la toute-puissance du Créateur.

Aussi la description répétée se saisit-elle complètement de l'isomorphisme – soit la permanence des structures en leurs points essentiels – des frontispices des bibles moralisées en tentant d'épuiser l'apparence par le langage, sans comparaison ni primat de la variante. Partant, la description est aussi un garde-fou face aux dangers du pseudomorphisme puisqu'elle pense la ressemblance à l'intérieur du système fermé de l'image plutôt que d'une image à l'autre. En s'obligeant à décrire *a fundamentis* toutes les instances qui se ressemblent, on ralentit les comparaisons de surface. La description est l'opération intellectuelle qui permet de passer de l'axiome « A ressemble à B » à la proposition « il y a pour A et B des éléments qui travaillent l'image de la même façon ».

## 7. Supporter l'en-bref

Poser la question de la sérialité, c'est tenter d'éviter l'opposition, souvent impossible à tenir, entre description et interprétation. Ce n'est en aucun cas la résoudre, c'est essayer de ne pas la poser du tout, en faisant de l'engagement du langage descriptif *l'excusatio non petita* d'une interprétation première, impossible à brider. Louis Marin, en faisant de la description l'un des révélateurs de l'opacité de la peinture<sup>44</sup>, invite à faire de la mise en liste des choses du tableau le moyen d'approcher le travail de l'image, le trouble de la mimèsis et *in fine* l'économie générale du visuel dans un objet toujours unique. L'examen d'images qui se ressemblent, comme c'est souvent le cas pour l'art médiéval, a permis de constater la robustesse des propositions de Louis Marin : la sérialité n'empêche pas les vertus heuristiques de la description. S'il est tentant de la dupliquer ou de relever seulement les variantes d'une œuvre à l'autre, le fait de produire autant de descriptions complètes qu'il y a d'images uniques autorise des comparaisons fondées sur l'apparence certes (sérialité), mais plus encore sur les moyens mis en œuvre pour la produire (inventivité). C'est la raison pour laquelle la description des images médiévales ne devrait pas séparer l'inventaire des motifs, l'établissement de leurs relations dans l'espace pictural et la technologie du visible. Dans les images de la Création, le mat du noir primordial, le calibrage géométrique du cercle et de la mandorle et la superposition des couches d'or participent pleinement du travail de l'image au même titre que le geste du Christ, les vêtements portés par les anges ou le rythme ornemental des bordures.

La description est le geste critique paradigmique de la lenteur et de la redite. D'aucuns le trouveront superflu, tout juste bon à faire perdre le temps de l'autre, comme si la description n'était qu'une étape préparatoire à l'interprétation, que le regardeur pouvait finalement garder pour lui parmi ses notes de travail. La description n'interviendrait jamais au rang d'argument et n'aurait pas vraiment sa place dans la démonstration iconographique ; encore moins d'ailleurs si elle porte sur des objets qui se ressemblent. Il est vrai qu'elle peut parfois flirter avec l'exercice de style prétentieux, le maniériste académique peu flatteur, une affectation esthétique mal placée encombrant les pages d'analyses inutiles. Mais c'est parce que l'écriture de la description est délicate, parce qu'elle est « ce fil de langage sur lequel s'enfile, comme les perles d'un collier, une liste ouverte de termes, fil interminable à moins de le casser »<sup>45</sup>, qu'elle peut faire apparaître, au bord de la rupture syntaxique, alors que s'épuisent l'évocation et l'impression, les lieux où l'image se répète ou se singularise. Délicate, périlleuse, la description dépourvue de maniériste est nécessairement utile dans sa longueur. Il n'y a qu'elle pour tolérer ce « bref » refermant la description par Gilles Deleuze du *Triptyque* de 1970 peint par Francis Bacon [fig. 8] sans faire de ce qui précède un abus de langage<sup>46</sup>.

## Bibliographie

- Alpers, S., *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au xvii<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, 1990.  
 Arasse, D., *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

<sup>44</sup> Voir en particulier Marin, L., « Mimésis et description...», op. cit., pp. 23-47; Marin, L., « Les fins de l'interprétation ... », op.cit., pp. 195-196.

<sup>45</sup> Marin, L., « In Praise of Apparence », op. cit., p. 246.

<sup>46</sup> Deleuze, G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 11

- Barthes, R., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.
- Baschet, J., « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51-1, 1996. pp. 93-133.
- Beaud, M., *Ces Rois mages venus d'Occident, L'Offrande des Mages dans les arts monumentaux de l'espace féodal*, Paris, éditions de la Sorbonne, 2022.
- Bonne, J.-Cl., « *Ornatus mundi* (L'incipit historié de la Genèse dans une bible romane) », *L'homme, l'art et la nature à l'époque romane. Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 55 (2024), pp. 5-19.
- Bonne, J.-Cl., « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 51-1 (1996), pp. 37-70.
- Boulnois, O., *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (v<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Seuil, 2008, p. 30-32.
- Colmart, J., « Visibilité et lisibilité de la pensée de l'art chez Hubert Damisch », *Trajectoires*, 18, 2025 : <https://doi.org/10.4000/13pgmDagognet>, Fr, *Faces, Surfaces, Interfaces*, Paris, Vrin, 1982.
- Damisch, H., « Les voir, dis-tu, et les décrire », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 29, 1981, pp. 33-57.
- Danto, A., *La transfiguration du banal : Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989.
- Deleuze, G., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.
- Denoël Ch., Dryansky, L., Verhagen, E., Marchesin, I. (dir.), *L'art médiéval est-il contemporain ?*, Turnhout, Brepols, 2023.
- Derrida, J., *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.
- Friedman, J.B., « The Architect's Compass in Creation Miniatures of the Later Middle Ages », *Traditio*, 30, 1974, pp. 419-429.
- Hellemans, B., *La Bible moralisée : une œuvre à part entière. Temporalités, sémiotique et création au xiii<sup>e</sup> siècle*, Turnhout, Brepols, 2010.
- Kupfer, M., « L'étude globale d'un décor : l'église Saint-Martin-de-Vicq », *Peintures murales romanes en région Centre. Cahiers de l'Inventaire*, 15, 1988, p. 50-63.
- Kupfer, M., *Romanesque Wall Painting in Central France : the Politics of Narrative*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- Irvin, S., « Interprétation et description d'une œuvre d'art », *Philosophiques*, 32 -1, 2005, p.p. 135-148.
- Lowden, J., *The Making of the Bibles moralisées*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000.
- Margolis, J., « Describing and Interpreting Works of Art », *Art and Philosophy*, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1980, p. 111 et sq.
- Marin, L., « La description de l'image », *Communications*, 15, 1970, pp. 186-209.
- Marin, L., « Les fins de l'interprétation, ou les traversées du regard dans le sublime d'une tempête », *Les fins de l'homme. À partir du travail de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, 1981, pp. 317-344 .
- Marin, L., « La description du tableau et le sublime en peinture », *Communications*, 34, 1981.
- Marin, L., « Mimésis et description », *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 4-1, 1988, pp. 25-36 ; repris dans *De la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1994, pp. 251-266.
- Michel, J., « Description mince et description épaisse d'une œuvre d'art », *Philosophie*, 157-2, 2023, pp. 23-41.
- Panofsky, E., *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976.
- Marin, L., « In Praise of Appearance », *October*, 37, 1986, pp. 99-112 .
- Ohly, F., « *Deus Geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott* », *Tradition als historische Kraft : Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des früheren Mittelalters*, Berlin et New York, De Gruyter, 1982, pp. 1-42.
- Rudolph, C., « In the Beginning: Theories and Images of Creation in Northern Europe in the Twelfth Century », *Art History* 22-1, 1999, pp. 3-55.
- Ryle, G., « Thinking and Reflecting », *The Human Agent. Royal Institute of Philosophy Lectures 1966-1967*, Londres, Macmillan, 1968 ; repris dans *Collected Papers II. Collected Essays 1929-1968*, Londres, Hutchinson & Co., 1971, p. 465-479.
- Schmitt, J.-Cl., *Penser par figure. Du compas divin aux diagrammes magiques*, Paris, Arkhè, 2019.
- Tachau, K. H., « God's Compass and Vana Curiositas : Scientific Study in the Old French Bible Moralisée », *The Art Bulletin*, 80-1, 1998, pp. 7-33.
- Zahlten, J., *Creatio mundi. Darstellungen der sechs Schapfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1979.