



HAL
open science

Une théologie de l'informel. Le pli et son ombre dans le bénédictionnaire d'Æthelwold

Vincent Debiais

► **To cite this version:**

Vincent Debiais. Une théologie de l'informel. Le pli et son ombre dans le bénédictionnaire d'Æthelwold. *Codex aquilarensis: Revista de Arte Medieval*, 2021, Tribute to Herbert L. Kessler, 37, pp.49-64. halshs-03498494

HAL Id: halshs-03498494

<https://shs.hal.science/halshs-03498494v1>

Submitted on 21 Dec 2021

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

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

Une théologie de l'informel : le pli et son ombre dans le bénédictionnaire d'Æthelwold

Informal Theology: The Fold and its shadow in the Benedictional of St. Æthelwold

Vincent Debiais

Centre de recherches historiques (EHESS-CNRS, Paris)

EHESS-AHLoMA

2, rue Vivienne

75 002 Paris

vincent.debiais@ehess.fr

Le présent article est consacré à un motif récurrent dans les peintures du bénédictionnaire d'Æthelwold (Londres, British Library, Ms Add 49598). Il se compose d'une ligne blanche doublée d'une ombre translucide. Répété dans tout le manuscrit, cet élément informel des images assure la visibilité d'une présence invisible, celle de l'Esprit qui agit dans le monde de la même façon qu'il agit lors de la prononciation des bénédictions contenues dans le livre. Cet article fait l'hypothèse que le processus de figuration mis en œuvre répond aux mécanismes de l'abstraction médiévale et fait dans ce détail des peintures l'indice non-mimétique de l'Esprit-Saint.

The present article addresses the presence and meaning of a recurring motif in the paintings of the Benedictional of St. Æthelwold (London, British Library, Ms Add 49598). This motif consists of a white line and its translucent shadow. Repeated throughout the manuscript, this formless element ensures in the images the visibility of an invisible presence, that of the Spirit acting in the world in the same way as it acts when pronouncing the blessings copied in the manuscript. This article hypothesizes that the figuration process in the benedictional responds to the mechanisms of medieval abstraction, and transforms this painted detail, regardless its apparent insignificance, into the non-mimetic evidence of the Holy Spirit.

Mots-clés : enluminure ; liturgie ; manuscrit ; iconographie ; informel ; abstraction ; ornement ; narration.

Keywords: illuminated manuscript; liturgy; iconography; informal; abstraction; ornament; narration.

Pour la première édition de son monumental *Seeing Medieval Art*¹, Herbert L. Kessler provoque le lecteur en affichant le cœur du folio 126v de l'évangélaire de Saint-André de Cologne [fig. 1]². Déploiement de couleurs pastel dans les tons bleus et verts ; mise en forme d'un lieu de couleur apparemment sans motifs ni figures³. Dépouillée de sa bordure qui transforme dans le manuscrit la couleur en proto-paysage, la couverture du livre d'Herbert Kessler paraît mettre le geste de peinture au premier-plan quand en réalité son analyse par

¹ H.L. KESSLER, *Seeing Medieval Art*, Toronto, 2004.

² Évangélaire de Saint-André de Cologne : Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. KG 54, f. 126v (fin du X^e siècle).

³ Sur cette image en particulier, voir D. MEHU, « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ », *Images Re-vues*, 11 (2013) : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3384> (consulté le 18 mars 2021) ; V. Debiais, « Colour as Subject », en E. GERTSMAN (coord.), *Abstraction in Medieval Art : Beyond the Ornament*, Amsterdam, 2020, p. 33-53.

l'auteur fait de cette bordure ouverte le lieu d'attente d'une image à venir, d'une image spirituelle⁴. Dans le choc des effets de l'objet éditorial et de celles de l'auteur, le folio de Cologne pose la question même de la nature de l'image au Moyen Âge, et du défi qu'elle présente en permanence pour la représentation, pour la mimésis, pour la figuration. Elle invite également à emprunter les pistes de recherche quant aux limites de la forme dans la culture visuelle médiévale défrichées par la machette érudite et sensible d'Herbert Kessler, et ce avant que la luxuriance des inconnues et des inaccessibles les engloutissent de nouveau. Rechercher le sens de l'informel, c'est isoler dans l'image ce qui « fait signe » sans « faire forme » ; c'est donner à la matière une qualité qui relie ce qu'elle est et ce qu'elle désigne éventuellement ; c'est reconnaître dans la couleur, dans la ligne, dans le plan un syntagme de l'image⁵ ; c'est attribuer par le regard et par l'esprit la dimension de *figure* à ce qui n'est en apparence que trace du geste pictural. Cette tension dans l'image entre informel et figure est le lieu de travail de l'abstraction médiévale, qui utilise précisément le recours de l'informel pour donner à voir en *formes* ce qui ne peut être entendu qu'en *concepts*⁶. L'abstraction médiévale met ainsi au défi les catégories posées par l'histoire de l'art dans l'identification de ce qui est figuratif ou non⁷. Les peintures du *bénédictioinaire* d'Æthelwold fournissent, dans le présent article, un exemple paradigmatique de cette mise au défi.

Le *bénédictioinaire* d'Æthelwold est l'un des manuscrits les plus étudiés de l'enluminure anglo-saxonne⁸. L'ouvrage exceptionnel que lui a consacré Robert Deshman en 1995 permet d'en apprécier toute la richesse iconographique et de l'inscrire dans un ensemble de manuscrits liturgiques produits à Winchester aux X^e-XI^e siècles pour ce qui est des thèmes, de l'écriture et de la décoration⁹. Le *bénédictioinaire* a été copié au scriptorium de l'abbaye dans les années 970 à la demande de l'évêque de Winchester Æthelwold (963-984)¹⁰. Le grand poème de dédicace placé en ouverture du *bénédictioinaire* se referme par la mention du nom du copiste, le moine Godeman, un proche d'Æthelwold. L'ensemble du texte est copié de sa main, et il est identifié comme l'auteur des peintures par plusieurs experts de ce manuscrit. Le *bénédictioinaire* d'Æthelwold constitue donc un ouvrage d'une grande cohérence, augmentée par la singularité de la décoration et des images. Savant dans sa composition, comme l'annonce le poème des folios 4v-5 (sur lequel nous reviendrons), prestigieux dans sa commande et exubérant dans son décor, le manuscrit est tout à fait singulier dans sa forme. Il l'est également dans son contenu puisqu'il comprend un ensemble original de bénédictions mêlant les traditions liturgiques romaines et gallicanes, auxquelles s'ajoutent plusieurs pièces spécifiquement anglo-saxonnes. Il semble qu'Æthelwold est à l'origine de cette synthèse des

⁴ KESSLER, *Seeing Medieval Art*, p. 173 : « The idea inspired the remarkable frontispiece to Luke's Gospel in Darmstadt, where the washes of blue and green atop the fleshy parchment visualize the approach of God spelled out in the accompanying text ».

⁵ On doit beaucoup aux travaux de J.-Cl. BONNE, « Penser en couleurs. À propos d'une image apocalyptique du X^e siècle », en A. VON HÜLSEN-ESCH, J.-Cl. SCHMITT (coords.), *Methodik der Bildinterpretation*, Göttingen, 2002, vol. 2, p. 355-379. H. L. Kessler a lui aussi insisté dans nombre de ses travaux sur la qualité chromatique comme indice et figure ; voir en particulier H.L. KESSLER, « The Eloquence of Silver. More on the Allegorization of Matter », en Ch. HECK (coord.), *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge : formes et fonctions, héritages et créations*, Lille, 2011, p. 49-64.

⁶ Sur cette question, voir V. DEBIAIS, E. GERTSMAN, « Au-delà des sens, l'abstraction », *Convivium*, 8-1 (2021), p. 3-24.

⁷ Sur la question du vocabulaire, voir J.-Cl. BONNE, « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 1 (2010) : <http://journals.openedition.org/perspective/1206> [en ligne], consulté le 18 mars 2021, et les contributions rassemblées dans GERTSMAN, *Abstraction in Medieval Art*.

⁸ Le *bénédictioinaire* d'Æthelwold est conservé à la British Library, Add MS 49598. Reproduction intégrale en ligne : http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_49598_fs001r ; consulté le 18 mars 2021.

⁹ R. DESHMAN, *The Benedictional of Æthelwold*, Princeton, 1995.

¹⁰ Sur la figure d'Æthelwold, voir B. YORKE (coord.), *Bishop Æthelwold : his Career and Influence*, Woodbridge, 1988.

bénédictions dans une formule appelée à une grande fortune jusqu'au XII^e siècle en France comme en Angleterre¹¹.

Ce n'est pas le texte qui retiendra ici notre attention, mais les peintures du bénédictionnaire d'Æthelwold, sans prétendre pour autant bouleverser l'analyse remarquable de Robert Deshman qui servira au contraire de base aux développements suivants. Les images du manuscrit, qu'on les attribue ou non au pinceau de Godeman, sont remarquables dans leur nombre et leur mise en œuvre et font de ce manuscrit le premier bénédictionnaire conservé contenant des images. Elles sont nombreuses : le manuscrit compte 28 peintures à pleine page et 20 autres pages portant un cadre richement décoré de motifs végétaux. Ajoutons à cela deux initiales historiées monumentales. Robert Deshman considère que le programme iconographique du bénédictionnaire d'Æthelwold est incomplet et que d'autres peintures étaient prévues en tête du manuscrit, ou ont été perdues dans son déroulement pour certaines fêtes¹². La reconstruction qu'il propose est tout à fait convaincante mais on se basera pour notre analyse formelle sur l'état actuel du manuscrit en décrivant précisément les peintures conservées. Les images sont installées à l'intérieur de bordures rectangulaires ou en plein cintre composées de bandeaux dorés et d'éléments végétaux : feuilles d'acanthé, frises, rinceaux, nœuds, etc. Ces bordures sont d'une immense complexité¹³ : elles obéissent à une construction modulaire à partir d'une figure géométrique, le cercle ou le losange, sur laquelle se greffe (au sens propre) un monde végétal luxuriant et dynamique, animé de mouvements circulaires ou rayonnants. Des éléments d'architecture (chapiteaux, colonnes, bases) intègrent parfois la structure de la bordure en reprenant quoi qu'il en soit le motif végétal pour la corbeille du chapiteau ou les volutes de la base. Le dispositif de la bordure est ornemental dans la répétition des motifs végétaux et géométriques ; il est aussi une « hyper-forme », soit une forme sans narration, composée à partir de l'assemblage d'autres formes. Des bordures identiques se font face dans le livre ouvert, au verso et au recto des folios successifs. Ces grands « cadres » réservent l'espace de l'image de façon plus ou moins stricte au verso des folios, et de l'écriture au recto¹⁴. Les premières peintures en tête du manuscrit qui présentent le chœur des confesseurs et des vierges, et la série des douze apôtres déclinent quant à elles des motifs architecturaux complexes (arcs, frontons, colonnes, tours et tourelles, fenêtres), identiques au verso et au recto qui lui fait face, en intégrant de nouveau le motif végétal comme trait d'union entre toutes les bordures. Ce dispositif ostentatoire visant à installer l'image et le texte dans un lieu particulier, et à l'exposer en ce qu'il se distingue dans le cours du manuscrit, est l'élément marquant du bénédictionnaire d'Æthelwold ; il se retrouve dans d'autres manuscrits produits à Winchester et deviendra une véritable marque distinctive de l'enluminure anglo-saxonne¹⁵.

Pour les bordures situées au recto des folios et recevant les premières lettres ou les premiers mots du texte des bénédictions, l'espace programmé par le bandeau doré et la végétation ne reçoit aucun à-plat de couleur : l'écriture se déploie avec virtuosité directement sur le parchemin. On distingue encore les traits ayant servi à la composition symétrique des lettres et la réglure à la pointe sèche témoigne d'un travail précis sur le module des niveaux

¹¹ A. PRESCOTT, « The Text of the Benedictional of St. Æthelwold », en YORKE, *Bishop Æthelwold*, p. 119-147.

¹² DESHMAN, *The Benedictional*, p. 257-261.

¹³ Pour saisir l'intérêt à décrire précisément les bordures des peintures à pleine page en vue d'une meilleure compréhension de la fonction des dispositifs, voir C. VOYER, *Orner la parole de Dieu. Le livre d'Évangiles et son décor (800-1030)* ; Paris, Arsenal, ms. 592, Paris, 2018.

¹⁴ Sur la fabrique des bordures, voir J.-Cl. BONNE, « Formes et fonctions de l'ornemental dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire », en J. BASCHET, J.-Cl. SCHMITT, *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, 1996, p. 207-249.

¹⁵ M.P. BROWN, *Manuscripts from the Anglo-Saxon Age*, Londres, British Library, 2007.

d'écriture. Là encore, l'écriture n'est que forme, répétition modulaire de caractères selon leur « poids, mesure et nombre¹⁶ » ; elle est la déclinaison alphabétique du végétal présent dans la bordure. Les choses sont tout à fait différentes dans le cas des images peintes au verso, pour lesquelles l'espace réservé par la bordure est investi entièrement par la couleur et les figures. L'image a même tendance à s'étendre au-delà des limites de son cadre, à se répandre à l'extérieur de la bordure, à s'échapper des contraintes de cette hyper-forme. À l'intérieur, on ne peut que constater avec admiration l'incroyable plasticité de la peinture ; les tissus, le monde naturel, les sols et les postures sont animés de mouvements constants et possèdent une profondeur remarquable. On a là une peinture tout en texture qui alterne le dégradé, la transparence, l'opacité, etc. La mise en œuvre des images produit ainsi un monde débordant de couleurs et de lignes qui vient saturer l'espace généré par la bordure. Elles forment des figures distinctes dans la composition de scènes identifiables pour la plupart, mais elles construisent également un environnement informel, fuyant, apparemment non-figuratif qu'il convient d'analyser en détail.

La peinture la plus célèbre du *bénédictioinaire* d'Æthelwold se trouve au folio 5 verso¹⁷ [fig. 2]. Elle met en scène l'Annonciation à la suite des sept peintures consacrées aux chœurs célestes (confesseurs, vierges et apôtres) et du poème de dédicace. L'image du folio 5 verso lance donc la séquence narrative des peintures qui elle-même rythme la succession des bénédictions. C'est le traitement particulier de la nuée qui couvre l'ange qui est à l'origine de la célébrité de l'image de l'Annonciation : une masse de couleur rose-violet animée d'ondulations plus claires composées d'une ligne blanche et d'une ombre blanchâtre et translucide ; elles forment des plis serrés et des boucles étroites qui se distinguent à tout point de vue des autres plis dans l'image pour les vêtements, les tissus, les sols, etc. La présence de cette masse qui couvre l'ange et qui se déploie jusqu'à la figure de la Vierge dans le *bénédictioinaire* d'Æthelwold renvoie au récit de l'Annonciation dans l'Évangile selon saint Luc (I, 35) : « L'ange lui répondit : L'Esprit saint viendra sur toi et la puissance du Dieu très haut te couvrira comme d'une ombre¹⁸ ». Cette masse de couleur génère un lieu distinct dans l'image de l'Annonciation : l'ange semble sortir de ce milieu chromatique pour s'approcher de la Vierge – on verra la façon dont le pied et l'aile de Gabriel *déborde* de la nuée. Simultanément, l'ombre déchire le monde ordonné, construit et formé dans lequel réside la Vierge. Le fond vert qui ouvre l'espace bâti par la gauche se couvre de rose, et l'ombre se répand tel un liquide vers le baldaquin. La fluidité du nuage introduit dans la composition de l'image un changement de milieu : le monde formulé et ordonné laisse la place à une force qui met au défi l'espace, le lieu, la limite de la forme. Robert Deshman, dans son analyse de l'image du folio 5 verso, identifie l'empreinte de cette matière sans forme dans deux lieux supplémentaires de l'image de l'Annonciation¹⁹. Pour le nimbe de la Vierge tout d'abord, en revenant à l'étymologie de « nimbe », à la fois nuage et pluie²⁰ : sur le fond rouge de l'alcôve de Marie, la ligne blanche et son ombre translucide dessinent les mêmes plis serrés ; pour le baldaquin qui couvre le trône de la Vierge ensuite ; dans la lunette de l'arcature la plus droite enfin. Dans les deux cas, ce n'est pas la couleur rose qui « relie » les trois lieux de l'image mais bien la présence de l'onde blanchâtre qui anime le rose de la nuée de l'ange, le rouge de

¹⁶ L'emprise de cette citation de Sag. XI, 20 sur la composition de la peinture manuscrite du Moyen Âge a été mise en avant par I. Marchesin, « Cosmologie et musique au Moyen Âge », en *Moyen Âge : entre ordre et désordre, Catalogue d'exposition, Paris, Musée national de la musique, 26 mars-27 juin 2004*, Paris, 2004, p. 29-35.

¹⁷ DESHMAN, *The Benedictional*, p. 9-17.

¹⁸ *Et respondens angelus dixit ei: Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi. Ideoque et quod nascetur ex te sanctum, vocabitur Filius Dei.*

¹⁹ DESHMAN, *The Benedictional*, p. 10.

²⁰ Sur l'étymologie et les formes du nimbe, voir M. COLLINET-GUERIN, *Histoire du nimbe*, Paris, 1961.

l'alcôve de la Vierge, le bleu du baldaquin. C'est bien davantage une qualité de la matière – sa texture – qui traverse l'image de gauche à droite. Si l'on s'en tient aux couleurs cependant, remarquons avec quelle élégance le vêtement de la Vierge réunit ces trois teintes, comme s'il produisait la synthèse textile des trois espaces du ciel, du monde et du temple au moment où se produit dans l'image l'incarnation du Christ, Dieu, homme et prêtre tout à la fois²¹.

La répétition du motif de l'onde dans la nuée qui accompagne Gabriel sur la terre, autour de la tête de la Vierge et sous le baldaquin invite à désolidariser le pli de la représentation d'un élément en particulier tiré du récit de l'Annonciation selon saint Luc. La couleur rose signale éventuellement le nuage ou l'ombre de l'Évangile, ou plus généralement la nuée qui se manifeste dans les théophanies, mais l'animation de la couleur par le pli possède sans doute une relation plus complexe entre la ligne et ce qu'elle figure dans l'image. C'est d'autant plus vrai que le motif se retrouve dans l'ensemble du *bénédictioinaire* d'Æthelwold. Il est présent dans les grands « portraits » des confesseurs, des vierges et des apôtres en ouverture du manuscrit comme dans d'autres peintures narratives de la vie du Christ. Une telle constance picturale pourrait inscrire le motif de l'onde dans le répertoire ornemental des peintres au même titre que les éléments végétaux, floraux, les nœuds et les entrelacs, les formes géométriques et architecturales. Il apparaît cependant au cœur des peintures uniquement et n'entre jamais dans la composition des bordures et des cadres. À la différence des feuilles d'acanthes, des rinceaux, des colonnes, des chapiteaux, il ne possède aucune relation mimétique avec le monde naturel ou bâti. Au contraire, l'apparition « liquide » de la masse rose dans l'image de l'Annonciation montre que l'onde qui anime la couleur « n'appartient pas à ce monde ». Elle est peinte autour des figures angéliques sous les arcatures des tableaux présentant les apôtres, les vierges et les confesseurs ; là, elle se répète dans les bandes de couleur qui accueillent le nimbe des personnages. Elle se retrouve encore dans les parties de l'image qui correspondent au ciel, ou au lieu d'une apparition de la divinité dans le monde : la mandorle du Christ, le chœur des anges – sans récit, l'onde ne correspond dans ce cas à aucune *figure* textuelle. L'animation de la couleur par l'onde paraît ainsi traduire dans le matériau la présence visible de l'invisible, la pénétration du divin dans l'humain, la mise en relation des deux mondes.

La présence du motif dans les peintures du *bénédictioinaire* d'Æthelwold ne s'interrompt qu'à deux reprises [fig. 3]. Tout d'abord au folio 51 verso avec l'image des saintes femmes au tombeau²². L'ange est assis sur le couvercle du sépulcre posé à l'extérieur de la tombe et s'adresse aux trois personnages féminins. Il leur signale par le geste que le Christ n'est plus enfermé là. Entre la mise au tombeau et sa première apparition, la présence du Christ disparaît, et le peintre du *bénédictioinaire* signale cette absence par la disparition du motif de l'onde. Le fond vert sur lequel est installé le tombeau et l'ensemble des actions est uniforme et sans mouvement – il est sans texture. La scène paraît pétrifiée dans un monde sans âme, sans vibration, sans vie. Arrêtons-nous sur le traitement monumental du sépulcre et de l'édifice derrière l'ange : ils paraissent flotter dans l'espace chromatique généré par la bordure monumentale, dans un milieu irréel, désincarné. Le linceul noué flotte à l'intérieur du tombeau. Les soldats endormis derrière la construction se fondent dans la bordure et leurs boucliers coupent le nœud végétal – ils semblent happés par la forme qui commande la construction de l'image, comme s'ils devenaient ornementaux, étrangers à la scène centrale.

²¹ Un tel mélange des couleurs comme indice de mélange des substances ou des natures a été développé par H.L. KESSLER, « *Hoc visibile imaginatum figurat illud invisibile verum*. Imagining God in Pictures of Christ », en D. DE NIE, K.F. MORRISON, M. MOSTERT (cords.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Turnhout, 2005, p. 291-325.

²² DESHMAN, *The Benedictional*, p. 57-58.

De l'autre côté du folio, les saintes femmes pénètrent l'image en traversant littéralement le cadre : centre et périphérie ne font qu'un dès lors que l'on soustrait de l'image « la puissance du Dieu très haut ». Confusion, enchevêtrement, indistinction. Le contraste entre l'opacité de cette scène et celle qui met en image l'incrédulité de saint Thomas par exemple, au folio 56 verso, est saisissant. La figure du Christ ressuscité occupe le centre de l'image dans sa mandorle dorée. Il est entouré des apôtres qui semblent entrer en scène par la gauche de l'image en jaillissant de la bordure. À la différence de l'image des saintes femmes au tombeau, les personnages s'appuient sur un sol fait de terre et de roche et seul le corps glorieux du Christ occupe un lieu différent de l'image marqué par la mandorle. Le fond de la scène est lui aussi tout à fait différent. Le peintre a utilisé là des franges de couleur claire et foncée qu'il a animées de l'onde présente dans la scène de l'Annonciation, selon la même composition. Elle ne se trouve pas seulement dans la partie haute de l'image, pour figurer le ciel ou le nuage, mais partout à l'intérieur de la bordure. D'une certaine façon, cette configuration ondulée et translucide remplace l'opacité monochrome du fond vert dans la scène du tombeau. Les apôtres habitent ce milieu surnaturel « mis en plis » par la présence glorieuse du Christ. Une nouvelle fois, le motif est indice de présence, et si l'on place les peintures du bénédictionnaire d'Æthelwold en série, cette ligne en apparence ornementale, sans consistance - trace sans épaisseur du geste de peinture dans le manuscrit - devient pleinement figuratif : l'onde est la figure de la présence divine.

Il ne peut se limiter à la représentation du nuage qui couvre la Vierge lors de l'Annonciation selon l'Évangile de Luc. Dans le sacramentaire dit de Saint-Géron, peint à Cologne au X^e siècle, on trouve au folio 12 une autre image de l'Annonciation dans laquelle le nuage prend une importance visuelle considérable²³. La scène est cependant beaucoup plus simple que celle du bénédictionnaire d'Æthelwold. Gabriel se présente par la gauche de l'image devant la Vierge qui se tient debout devant un siège d'apparat. Les deux figures sont couvertes par un dôme de couleur verte qui dissimule la ville peinte à l'arrière-plan de la scène. Un lieu distinct est généré par la couleur, comme dans le manuscrit de Winchester, mais il est tout à fait circonscrit par une bordure faite d'une accumulation de traits de couleurs divers. Les personnages se détachent de ce milieu qui s'apparente à l'ombre mentionnée dans le passage de l'Évangile de Luc – le dégradé dans la couleur verte renforce cette idée d'ombre posée sur Marie. Il n'y a aucune animation dans le nuage ici, et l'image de Cologne semble bien plus littérale et figurative que celle du bénédictionnaire d'Æthelwold. Il faut lire avec cette image le texte copié sur fond pourpre sur le folio faisant face à l'image de l'Annonciation pour en avoir la confirmation : *Hujus picti imaginativo figuratur quomodo specialis prerogativa virginis Mariae. Annuntiatione salutativa docebatur in terris ab angelo celorum imperatoris. Spirituralis operis obumbratione mater futura ipsius quo mundi resipisceret lapsus*. L'ombre est spécifiquement désignée dans le *titulus* comme le signe de l'Esprit et c'est bien elle qui génère en la Vierge celui par qui sera remise la chute du monde. Si le nuage est bien présent dans le bénédictionnaire d'Æthelwold, l'onde au cœur de la masse de couleur n'est pas seulement l'ombre des œuvres de l'Esprit comme dans le manuscrit de Cologne. Dans son absence apparente de forme, il est figure. Mais figure de quoi ?

L'onde de l'Annonciation est absente d'une autre peinture dans le bénédictionnaire d'Æthelwold : on ne la trouve pas dans la très belle scène de la Pentecôte, au folio 67 verso²⁴

²³ Sacramentaire de Saint-Géron ; Paris, BNF, ms. lat. 817 ; version numérisée en ligne <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9066592s.image> ; consulté le 18 mars 2021. L'image numérisée en couleur est disponible à cette adresse : <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=COMP-1&I=2&M=imageseule>

²⁴ DESHMAN, *The Benedictional*, p. 89-92 ; sur l'iconographie complexe de la scène de la Pentecôte, voir le très bel article de B. BAERT, « La Pentecôte dans le Codex Egberti (v. 980) et le Bénédictional de Robert de

[fig. 4]. La bordure dans cette scène est unique dans le manuscrit et c'est le seul lieu du volume où deux bordures différentes se font face. C'est également la seule image pour laquelle un fond de couleur n'a pas été mis en œuvre à l'intérieur de la bordure combinant des éléments végétaux et des motifs architecturaux. Du sommet du cintre timbré d'un nœud végétal descend une colombe dans une mandorle. Elle est flanquée de deux anges qui, les mains voilées, lèvent leur regard vers l'Esprit. Du bec de la colombe jaillissent des flammes qui se déposent sur la tête du cortège apostolique figuré au centre de l'image. Les apôtres se tiennent sur un grand arc reposant sur les bases de la bordure et sont assis sur un bandeau doré. Ils portent un livre fermé dans la main gauche. Le feu qui descend du ciel (peut-être de la Jérusalem céleste mise en images par les éléments architecturaux dans la partie supérieure de la peinture) transforme les apôtres en missionnaires chargés de porter la bonne nouvelle (le livre) dans le monde entier (l'arc sur lequel ils posent leurs pieds de pèlerins). La Pentecôte est l'événement qui suit la résurrection du Christ au cours duquel la connexion entre le monde terrestre et le ciel est la plus évidente : le feu et le vent impétueux mettent en scène une nouvelle théophanie et rappelle la vision d'Ézéchiel et son vent tourbillonnant, sa nuée et son feu fulgurant. On s'étonne alors que le peintre du *bénédictioinaire* d'Æthelwold n'ait pas eu recours ici à l'onde translucide, aux plis serrés comme il le fait dans les peintures de l'Ascension et de la Parousie, par exemple. Cette « absence » s'explique cependant sans doute par le fait que les langues de feu sont dans cette image les figures de la présence agissante de l'invisible. Il y a dans l'absence du pli l'évitement d'une redondance qui viderait le motif du pli de sa signification. L'image de la Pentecôte présente ainsi une modalité mimétique de figuration quand le pli serré de l'Annonciation est le moyen d'une figuration par abstraction d'un concept. Il est présent dans les images à chaque fois qu'il n'en est pas le sujet, à chaque fois qu'il n'est pas à la surface de la peinture, à chaque fois que Dieu agit par l'Esprit et de façon invisible dans le monde.

Ce fonctionnement complexe qui permet d'identifier dans un motif non-mimétique la présence d'un concept relève précisément de ce que la philosophie et la théologie médiévale ont défini comme *abstractio*²⁵. Au moment où Godeman copie au scriptorium de Winchester le *bénédictioinaire* d'Æthelwold, vers 970, la pensée abstraite ne connaît pas encore les grands développements théoriques promus d'abord par Pierre Abélard, puis par la scolastique, avec l'élaboration des principaux théorèmes autour des universaux, des catégories, des noms. On doit d'abord à Boèce et à ses commentaires et traductions sur les *Catégories* le surgissement de la pensée abstraite dans le Moyen Âge. Sans déployer une théologie totale de l'image, Boèce souligne déjà que l'abstraction est le procédé heuristique qui permet de dépouiller le visuel de ses contingences pour faire émerger la véritable nature des choses²⁶. La dissemblance, la variation et l'informel deviennent le propre de la mise en voir des concepts. Boèce signale également qu'au terme du dépouillement, quand rien ne peut plus être abstrait de l'image, se présente aux yeux et à l'esprit ce que la raison peut comprendre sans mimesis. Il faut séparer, distinguer, identifier ce qui n'est plus qu'une forme sans composition pour identifier le concept qu'elle traduit dans le sensible. C'est le principe que l'on peut appliquer dans les peintures du *bénédictioinaire* d'Æthelwold pour l'onde que nous avons identifiée comme l'image de l'Esprit et qui permet de la réduire à la ligne et son ombre. C'est également ce qui permet de distinguer ce « graphe » – dans les mots d'Hubert Damisch²⁷ – de la

Jumièges (fin du X^e siècle) : le médium visuel et les sens », en E. PALAZZO, *Les cinq sens au Moyen Âge*, Paris, 2016, p. 521-544.

²⁵ Sur la théorie médiévale de l'abstraction, voir l'immense synthèse de A. DE LIBERA, *L'art des généralités : théories de l'abstraction*, Paris, 1999.

²⁶ Les apports de Boèce quant à l'abstraction ont été relevés avec précision par J. MARENBOON, « Boèce, Porphyre et les variétés de l'abstractionnisme », *Laval théologique et philosophique*, LXVIII/1 (2012), pp. 9-20.

²⁷ H. DAMISCH, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, 1972, p. 40.

composition de l'hyper-forme que constitue la bordure des images et pour laquelle le processus de soustraction conduit systématiquement vers un motif mimétique, végétal, architectural ou géométrique, et non vers la reconnaissance d'un objet dans lequel, pour le dire avec Boèce, « aucune raison ne subsiste²⁸ ». La pensée de Boèce n'est pas sans rappeler les réflexions du Pseudo-Denys sur la nécessité d'attribuer « des figures à ce qui est sans figure, et des formes à ce qui est sans forme²⁹ », mais ce serait là faire de l'Aréopagite un tenant de l'abstraction quand en réalité les principes noétiques qu'il envisage s'en distinguent tout à fait dans leurs relations à la dissemblance. Plus près de Godeman et d'Æthelwold, c'est en revanche autour de la figure de Jean Scot Érigène que se cristallisent les réflexions sur l'abstraction, en particulier dans ses *Homélies sur le prologue de Jean*. Dans le parcours proposé par Jean Scot, il faut reconnaître dans les images les beautés invisibles en passant des configurations en « couleurs, formes et lumières » à l'absolu du concept ; il faut tendre vers la « forme pure »³⁰. Et l'auteur ne définit pas ce cheminement autrement que comme une « théologie ». Il écrit ainsi dans son commentaire sur le *Hiérarchie céleste* du Pseudo-Denys :

C'est en effet avec beaucoup d'art que la théologie, c'est-à-dire cette puissance naturellement inhérente aux esprits humains, pour rechercher, examiner, contempler et aimer les raisons divines, a usé d'images feintes, c'est-à-dire d'images saintes et forgées afin de signifier les intellects divins, qui sont dépourvus de toute figure et de toute forme circonscrite et sensible³¹.

Des images « forgées » comme principe d'une connaissance par abstraction des « intellects divins ». L'onde et son ombre dans le *bénédictionnaire* d'Æthelwold semblent correspondre à ce principe heuristique. La forme, la couleur et la texture de ce pli de matière dans le manuscrit sont les propriétés matérielles du concept immatériel de l'Esprit, et c'est en retirant par abstraction tout ce qui est forme dans la peinture que l'on atteint ce qui est sans forme, ce qui n'est qu'idée.

Dans la Genèse, l'Esprit de Dieu flottant au-dessus des eaux lors de la création est décrit par les commentateurs comme une onde, un vent ou un souffle³². Dans bien des images médiévales de l'épisode, c'est la colombe qui figure l'Esprit au-dessus des eaux, mais les peintres ont également utilisé des rayons ou des ondes de couleur qui viennent se déposer sur les eaux et leur donner forme en animant la couleur et la matière de l'image³³. La représentation de l'esprit comme un vent, en accord avec la vision d'Ézéchiel (I, 4) est moins fréquente dans l'art médiéval même si on peut en suivre la trace dans quelques images auxquelles Éric

²⁸ BOECE, *In Isagogen Porphyrii commenta*, S. Brandt ed., Leipzig, 1906 (CCSL 38), p. 164, l. 12-16 (§ 77) : *Quodsi hoc per diuisionem et per abstractionem fiat, non quidem ita res sese habet ut intellectus est, intellectus tamen ille minime falsus est. Sunt enim plura quae in aliis esse suum habent ex quibus aut omnino separari non possunt aut, si separata fuerint, nulla ratione subsistunt.*

²⁹ PSEUDO-DENYS, *La hiérarchie céleste*, Paris, 1970, II-2, 140 A, p. 76-77 : « Qu'on ait eu raison d'attribuer des figures à ce qui est sans figure et des formes à ce qui n'a pas de forme, il ne suffirait pas, pour le montrer, d'invoquer cette disproportion de nos forces qui leur interdit de se hausser directement jusqu'aux contemplations intellectuelles et requiert de nous des élévations appropriées et qui aient de l'affinité avec notre nature, capables par conséquent de nous procurer les figurations qui nous sont accessibles des spectacles sans figure et merveilleux, mais il faudrait dire aussi qu'il convient parfaitement aux Dits mystérieux de cacher sous des énigmes irrévélables et sacrées, et de rendre inaccessible à la foule, la sainte et secrète vérité qui concerne les esprits supramondains ».

³⁰ JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Homélies sur le prologue de Jean*, Paris, 1969, p. 254.

³¹ JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Expositiones in Ierarchiam coelestem*, Turnhout, 1975, p. 23.

³² Gen. I, 2.

³³ Voir par exemple l'initiale de la Genèse dans une Bible de Clairvaux de 1220 : Troyes, Médiathèque du Grand Troyes, ms. 101, fol. 5 : https://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?VUE_ID=1241044 ; consulté le 18 mars 2021.

Palazzo a récemment consacré un ouvrage et des propositions très intéressantes³⁴. Dans le bénédictionnaire d'Æthelwold, le motif de la spirale et du vent tourbillonnant pourrait se retrouver dans la peinture du folio 9v figurant la seconde Parousie [fig. 5]. Robert Deshamn signale très justement que l'image est liée à celle de l'Ascension dans le même manuscrit, notamment par la présence du « nuage » à l'arrière-plan. Il faut en réalité distinguer deux traitements de la couleur « en mouvement » dans l'image de la seconde Parousie. Le chœur des anges et la bordure immédiate de la mandorle présentent en effet le motif de l'onde ou du pli dont nous suivons ici la piste. On retrouve là la ligne blanche doublée de son ombre. En revanche, la composition chromatique placée à droite de la peinture est différente et forme bien des spirales emboîtées mêlant des couleurs plus nombreuses. Elle constitue une forme de redondance du motif de l'onde, son emboîtement, sa mise au carré en quelque sorte – c'est la seule occurrence de ce motif dans l'ensemble du manuscrit. Cette nuée distincte, animée de spirales, pourrait correspondre au nuage décrit par Matthieu pour la venue du Fils de l'homme, et très longuement glosé par les exégètes comme la lumière du corps sans tâche reçu de la Vierge³⁵. Le nuage à droite de la peinture du folio 9v correspondrait donc à la vision réelle, mimétique, de l'événement de la seconde Parousie tandis que l'onde au sommet de l'image correspondrait à l'indice informel d'une qualité invisible de l'événement. Le même « graphe » possède alors deux statuts et deux rapports au réel. Boèce, dans son commentaire de la *Logica Vetus*, signale précisément que la connaissance par abstraction repose sur la reconnaissance d'une dissemblance itérative, soit la possibilité pour le concept de s'exprimer simultanément par deux figures différentes. L'usage répété du motif de l'onde dans le bénédictionnaire d'Æthelwold témoigne de cet usage dans l'intermittence, et suggère que ce qui est informel dans un instant de peinture peut devenir mimétique à l'instant suivant, et que l'opposition entre figuratif et non-figuratif désigne davantage le processus de connaissance en jeu dans l'image que la caractérisation des figures en fonction de leur degré de mimétisme.

On retrouve en revanche le motif de l'onde dans la peinture du folio 70 pour laquelle elle s'échappe de la bordure des grandes images narratives pour intégrer la composition d'une initiale monumentale [fig. 6]. Elle est installée sur le fond pourpre de la mandorle qui ceint une image de la divinité identifiée par l'inscription en lettres d'or comme « la toute-puissante Trinité, une et véritable, Dieu Père, fils et Saint-Esprit »³⁶. L'invocation précède la bénédiction solennelle du dimanche après la Pentecôte. Les trois personnes de la Trinité apparaissent dans l'image : le nimbe crucifère signale la présence du fils ; la couronne de majesté renvoie au père ; l'onde placée sur le fond de la mandorle pourrait quant à elle désigner l'Esprit-Saint³⁷. Pour renforcer cette hypothèse, on comparera l'initiale du folio 70 avec la lettre du folio 91 placée dans une bordure très ornée. La peinture ne présente cependant à aucun moment le motif de l'onde. L'invocation ici est la suivante : *Omnipotens unus et aeternus Deus*. On pourrait alors avancer avec prudence qu'à l'échelle du bénédictionnaire d'Æthelwold, le motif de l'onde est l'image, plus précisément la figure de la présence de l'Esprit dans le monde. À partir d'une cellule de composition très simple – un « pli blanc ondulant doublé de son ombre » – propriété visible de l'invisible, le peintre a mis en place des figures de l'Esprit-Saint en faisant alterner sa présence et son absence pour créer ce que le Pseudo-Denys désigne sous le nom de « fiction poétique », une « figuration qui rend

³⁴ E. PALAZZO, *Le souffle de Dieu. L'énergie de la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, 2020 ; voir en particulier p. 219-231.

³⁵ DESHAMN, *The Benedictional*, p. 66 renvoie en particulier à un commentaire d'Ambroise Autpert sur l'Apocalypse (*In Apocalypsin*, 1, 7a-b, Turnhout, 1975, p. 52)

³⁶ DESHAMN, *The Benedictional*, p. 97-99 : *Omnipotens Trinitas Unus et Verus Deus*.

³⁷ Robert Deshamn identifie quant à lui le « nuage » de nouveau dans le mouvement de la couleur.

visible le spectacle merveilleux et sans figure »³⁸. Les transformations du pli, sa figuration, configuration et défiguration, relèvent de l'accident, soit les particularités contingentes de l'absolu dès lors qu'il entre en friction avec l'histoire. Le processus d'abstraction qui permet de passer de la forme au concept consiste à retrancher ces accidents de la forme initiale pour retrouver la cellule informelle et, de là, le concept universel, indivisible et invisible qui reste caché dans les plis de l'image. Le terme « spectacle » employé par Denys est particulièrement adéquat pour les peintures du *bénédictioinaire* d'Æthelwold dans lequel le déploiement des couleurs, des motifs, des mouvements et des formes façonne de magnifiques supports pour l'exploration de l'invisible.

Le motif combinant le trait plein et la transparence est ainsi un élément qui manifeste une présence informelle, *quelque chose* qui permet de voir ce qui est dans l'image sans y faire forme. Invisible ou presque, anecdotique, translucide, il ne peut être désigné comme une *forma*. Il n'est pas ce qui doit être vu dans l'image, mais ce qui permet de ressentir, de faire l'expérience par les sens de ce qui ne peut être tenu par le corps. Le motif du pli relève alors du « diaphane ». Anca Vasiliu, dans un livre important, propose une analyse très fine de la notion de diaphane dans la théorie de l'image antique et tardo-antique et définit le diaphane comme l'intervalle entre l'œil et la chose perçue³⁹ ; une épaisseur et une distance invisible qui établit l'objet en tant qu'image. Le diaphane est, pour cela, une transparence visible et possède la qualité matérielle de l'air, de l'eau ou encore de la lumière. Si les réflexions sur le diaphane concernent d'abord le sensible et la limite des objets, elles deviennent rapidement, chez Aristote notamment, le moyen de penser la connaissance et le lien entre l'objet et l'idée. Le choix particulier d'une onde qui met en signe la transparence, la translucidité et le mouvement de la couleur dans le *bénédictioinaire* d'Æthelwold pourrait s'inscrire dans cette pensée du diaphane, essentielle dans la définition médiévale de l'image. L'onde et son ombre pourraient alors mettre en scène cette propriété et signaler qu'il y a là quelque chose à voir. Elle porterait alors en soi son mode d'emploi, la clé de son fonctionnement ; il y aurait dans les lignes et les couleurs le mode d'emploi sémiotique de l'image. Or, comme l'a très bien montré Erich Auerbach⁴⁰, ce mode de fonctionnement est celui de la *figura*. La figure contient tout à fait ce qu'elle est en même temps qu'elle contient ce à quoi elle renvoie et les moyens de passer de l'un à l'autre. La *figura* chrétienne est ainsi ce qu'elle est et son devenir herméneutique, le moyen de passer de l'ombre à la réalité ; comme le diaphane, elle est ce qui permet de dire les choses *en ce qu'elles* sont autre chose⁴¹. Faisons donc ainsi du pli et de l'ombre dans le *bénédictioinaire* d'Æthelwold une figure de l'Esprit-Saint, une image tout à fait figurative bien qu'informelle, et constatons toute la dimension réflexive de l'image dans les peintures de ce manuscrit.

On en aura d'ailleurs la confirmation en s'arrêtant sur le poème qui ouvre le manuscrit. Il se trouve aujourd'hui aux folios 4v-5, après la série de peintures présentant les ensembles des vierges, confesseurs, apôtres. Composé de 38 lignes copiées à l'encre d'or, le poème présente des vers complexes décrivant le processus de copie, la commande et une demande de prière pour l'âme de l'archevêque Æthelwold et pour celle du scribe Godeman. Les vers 12-14 donnent quant à elle une description originale de ce que le lecteur trouvera sous ses yeux en feuilletant le manuscrit. La traduction est délicate et on fournit ici une version tout à fait littérale du texte : « L'évêque a demandé qu'en ce livre soient peints de nombreux cirques,

³⁸ PSEUDO-DENYS, *La hiérarchie céleste*, Paris, 1970, II-2, 137 B, p. 74 : « C'est de la façon la plus simple que la Parole de Dieu a usé de très saintes fictions poétiques pour les appliquer aux esprits sans figure [...] ».

³⁹ A. VASILIU, *Du diaphane : image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Paris, 1997.

⁴⁰ E. AUERBACH, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*, Paris, 2003 (1938).

⁴¹ Sur la figure, voir J.-Cl. Schmitt, *Penser par figure. Du compas divin aux diagrammes magiques*, Paris, 2019.

disposés de façon adéquate et complétés d'images variées, décorées de couleurs variées et belles, ainsi que d'or »⁴². L'auteur du poème a choisi – et on le voit à la rugosité de la traduction – des mots peu courants pour désigner les peintures à pleine page du bénédictionnaire, et pour construire un discours original sur le fait même de peindre de telles images. Les peintures entourées de leur bordure sont appelées *circus* ; soit le « cercle », le « cadre », mais aussi la « forme du cirque » qui renvoie à la structure générale de l'image bornée par son cadre en plein cintre. L'adjectif *comptus* est lui aussi inattendu pour désigner la façon dont on a mis en place ces *circus* ; il vient de *comere* qui signifie « disposer », « élaborer », mais aussi « ordonner » et « mesurer ». À l'intérieur de ces marges, on doit trouver les couleurs, mais surtout des statues, *agalma*, terme sans aucun doute le plus original du texte. Le mot est extrêmement rare dans le vocabulaire médiolatin, et il apparaît de fait uniquement dans les textes qui commentent ou traduisent des passages de la *Hiérarchie céleste* du Pseudo-Denys qui, dans un passage célèbre, fait de l'*agalma* le moyen de satisfaire par la dissemblance et la négation le désir de contempler les choses divines⁴³. Dans un beau livre, Stefania Bonfiglioli a retracé la biographie du mot *agalma*, dans les écrits du Pseudo-Denys en particulier, et a souligné la position intermédiaire de ce qu'il désigne, entre le symbole et l'image, entre affirmation et négation de la capacité du visuel à rendre présent les propriétés divines et inaccessibles⁴⁴. Comme le diaphane, l'*agalma* se trouve dans l'entre-deux, au « seuil ». Jean Scot de nouveau explique dans son commentaire qu'*agalma* désigne effectivement les images divines, mais sous la forme d'un simulacre, une métaphore erronée qui exprime des vérités divines⁴⁵. Nicolas de Cuse écrira quant à lui bien plus tard que l'*agalma* est « sensible et trompeuse ». Que désigne donc ce mot dans le poème de dédicace et dans quelle tradition philosophique de l'image doit-il être placé ? Après l'analyse des variations et des renvois de la ligne ondulante, on pourrait faire l'hypothèse que le mot singulier *agalma* a été choisi avec soin pour désigner précisément le fonctionnement particulier de la figure du motif ondulant. En lui retirant ces accidents et ces errances, en abstrayant le concept de la forme, et en reconnaissant une beauté ontologique à la mise en œuvre de la couleur, on peut atteindre l'idée de l'Esprit et la connaissance de ses actions dans le monde. Rien ne saurait alors rapprocher le traitement de la couleur dans le bénédictionnaire d'Æthelwold des lignes qui se superposent aux champs colorés dans d'autres manuscrits de l'enluminure anglo-saxonne, comme c'est le cas dans le sacramentaire de Robert de Jumièges par exemple⁴⁶. Il y a dans les grandes peintures du bénédictionnaire d'Æthelwold une interrogation sur l'ontologie de l'image et l'affirmation de l'omniprésence de l'Esprit dans les intervalles du monde. Pourrait-on envisager un programme plus systématique pour un manuscrit qui contient précisément les textes des bénédictions qui, dans l'exégèse liturgique, sont définies comme la manifestation de la présence de Dieu et de son action sacramentelle par l'Esprit⁴⁷ ? C'est là, dans la prise en compte de la ligne comme hypo-forme, et non comme la mimésis du nuage, que la lecture du motif se distingue de l'interprétation proposée par Robert Deshman ; elle ne la contredit pas, elle la précise peut-être.

Tout au long du bénédictionnaire d'Æthelwold se noue un dialogue entre l'hyper-forme que constitue la bordure – domestication graphique du lieu de la page – et l'hypo-forme que constitue la figure de l'onde – présence insaisissable et changeante d'un concept. Quand on a

⁴² *Circos quoque multos in hoc precepit fieri libro bene comptos, completos quoque agalmatibus variis decoratis multigenis miniis pulchris necnon simula auro.*

⁴³ DENYS L'AREOPAGYTE, *Hiérarchie Céleste*, II, 5 ; *Patrologie grecque* 3, 145A.

⁴⁴ S. BONFIGLIOLI, *Agalma. Icone e simboli tra Platone e il neoplatonismo*, Bologne, 2008.

⁴⁵ JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Expositiones* 3.

⁴⁶ Rouen, Bibliothèque municipale, ms. Y.006 ; H.A. WILSON (ed.), *The Missal of Robert of Jumièges*, Woodbridge, 1994.

⁴⁷ Voir le livre récent de A. FONTBONNE, *Histoire sociale de l'Esprit Saint en Occident*, Paris, 2020.

abstrait du monde tout ce qui relève de l'identifiable, du nommable, du dicible (tout ce qui fait une « iconographie stricte » en somme), il ne subsiste que cette modulation de la couleur pour dire ce qui ne peut être vu. Il reste une onde qui flotte au-dessus des signes comme l'Esprit de Dieu flottait au-dessus des eaux dans la Création. Les deux premiers chapitres de *Seeing Medieval Art* portent le titre de « Matter » et de « Making »⁴⁸. Là, Herbert Kessler défend le caractère ontologiquement réflexif de l'art médiéval. L'image est toujours une question posée aux artistes quant à leur capacité à recréer et à contenir dans la matière les mystères que seul Dieu peut concevoir et révéler. L'onde faite d'une ligne et de son ombre dans le bénédictionnaire d'Æthelwold est une question de la même nature. Elle met en figure l'intervalle de la présence de l'Esprit-Saint et invite à ressentir ces effets dans les bénédictions copiées dans le manuscrit. Pourrions-nous envisager une telle conception de l'art médiéval, dans toute sa profondeur conceptuelle, dans l'engagement spirituel qu'il suppose, sans les travaux d'Herbert Kessler ? À l'évidence non, et cette recherche lui est dédiée.

Fig. 1 : Évangélaire de Saint-André de Cologne (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. KG 54), f. 126v.

Fig. 2 : Bénédictionnaire d'Æthelwold (Londres, British Library, Add MS 49598), fol. 5v : Annonciation.

Fig. 3 : Bénédictionnaire d'Æthelwold (Londres, British Library, Add MS 49598), fol. 51v : les saintes femmes au tombeau.

Fig. 4 : Bénédictionnaire d'Æthelwold (Londres, British Library, Add MS 49598), fol. 67v : Pentecôte.

Fig. 5 : Bénédictionnaire d'Æthelwold (Londres, British Library, Add MS 49598), fol. 9v : seconde parousie.

Fig. 6 : Bénédictionnaire d'Æthelwold (Londres, British Library, Add MS 49598), fol. 70 : initiale O.

⁴⁸ KESSLER, *Seeing Medieval Art*, p. 19-64.