

Introduction

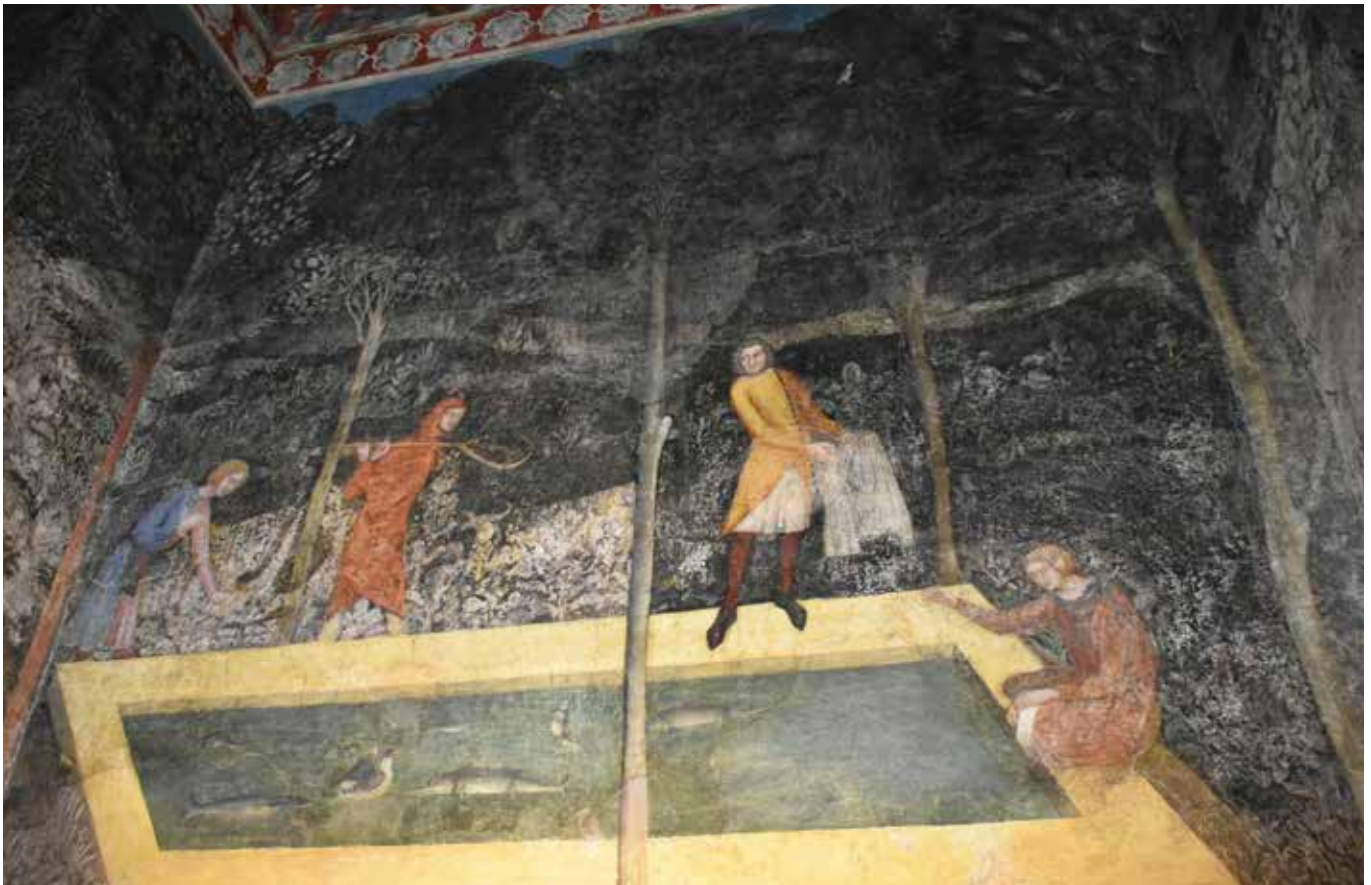
La domestication des images

Gil BARTHOLEYNS, Pierre-Olivier DITTMAR et Monique BOURIN

En cinq ou six siècles, les images sont entrées dans la vie quotidienne en Occident. Tout le monde n'en a pas, ni de chères, ni beaucoup, mais elles envahissent progressivement les espaces domestiques, en marge des églises et des palais où l'on avait l'habitude de les contempler. On leur donne de nouveaux rôles, elles offrent de nouvelles façons de se présenter aux autres, elles créent un « entre soi » et mani-

festent les valeurs et les identités des habitants des lieux. Ce processus que l'on pourrait qualifier de « domestication de l'image » peut s'entendre dans un double sens. Tout d'abord, l'image devient *domestique* en ce qu'elle entre dans la *domus*. Si, bien sûr, il existe des exemples aux XIII^e et XIV^e siècles¹ (comme les appartements du pape, dans le palais d'Avignon, *ill. 1*), il semble bien que le XV^e siècle – la fin de la guerre de

Ill. 1. Le cabinet d'étude du Pape Clément VI à Avignon dit « la chambre du cerf », représente des scènes de chasse (vers 1343), activité profane, normalement interdite aux clercs (© Anon. Creative commons).



Cent Ans – coïncide avec l'apparition d'images en quantité inédite dans les intérieurs civils et les maisons particulières. Ce qui auparavant était réservé aux édifices religieux puis aux grandes demeures nobiliaires se retrouve de plus en plus dans des bâtiments de seconde importance, comme des maisons de marchands, de petits notables.

D'autre part, le processus de *domestication* de l'image désigne son appropriation, son instrumentalisation à des fins personnelles par des milieux toujours plus variés (ill. 2). Si l'image est moins « sauvage », c'est bien que l'on apprend à vivre avec elle, à cohabiter dans le même espace. Dans ce cadre, il n'est pas nécessaire d'associer cette appropriation vernaculaire à une perte de performance ou de puissance de l'image. De plus en plus souvent, les images prennent en charge la prière et la dévotion, sous la forme de petits autels, et nombre d'entre elles ont été réalisées pour protéger les lieux ou dans un but prophylactique. Il suffit de penser au fameux conseil d'Alberti : « Contempler des peintures des sources et de ruisseaux fait beaucoup de bien aux fiévreux. Tu peux faire l'expérience suivante : les nuits où le sommeil te fuit, efforce-toi, au fond de ton lit, de te remémorer les eaux limpides des sources, des rivières ou des lacs que tu auras vus ; aussitôt tes veilles arides seront baignées de fraîcheur, et le sommeil s'insinuera peu à peu en toi jusqu'à ce que tu t'endormes tout doucement² » – pour réaliser que ces décors sont loin d'être secondaires, et peuvent agir sur le corps des femmes et des hommes qui y vivent.

À cette « domestication » ou « domiciliation » des images, il faut ajouter que les images permettent, à leur tour, de s'approprier les lieux où l'on vit. En s'entourant



Ill. 2. Le palais Jacques Cœur à Bourges (vers 1440-1450), ici la cour intérieure, fournit un exemple exceptionnel d'appropriation de l'image par un nouveau milieu, en l'occurrence un acteur majeur du commerce international (© Spencer Means. Creative commons).

d'images, on fabrique un chez-soi. Reste à savoir ce que cela signifie dans une société où l'habitat est souvent communautaire (religieux, étudiants, soldats...) ou polynucléaire, et où l'on n'a pas toujours un lieu en propre mais seulement un espace limité qui peut varier au cours de l'année, dans le cas d'ouvriers saisonniers ou de serviteurs qui suivent leur maître dans différentes résidences. Pour les uns comme pour les autres, la mobilité des décors est un fait essentiel que l'insistance sur les images solidaires du bâti pourrait faire passer inaperçu (ill. 3). De fait, une « maison », c'est tantôt un groupe de personnes, tantôt un lieu de vie. Le « soi domestique » médiéval doit donc être pensé à la fois comme habitation et comme espace de vie personnel au sein de l'habitation. Il faut alors imaginer qu'un grand nombre de personnes installaient provisoirement, autour du lit ou dans l'espace qui leur était attribué, des objets et des images qui « personnalisait » l'espace, le rendaient plus habitable en quelque sorte, à la manière d'un travailleur en *open space* qui installe la photo de ses enfants pour la journée.

Ces différents phénomènes, qui sont d'une grande importance dans la culture visuelle occidentale, sont encore mal connus et n'ont pas retenu l'attention qu'ils méritent. Ce livre s'y attache à sa façon, en s'intéressant à la manière



Ill. 3. Giotto, *Légende de saint François (Songe de Grégoire IX)*, fresque, Basilique Saint-François, Assise, vers 1290 (© Domaine public). « Chambre » faite d'un tissu au décor recherché, ménageant un espace dans une pièce plus vaste. Il en habille parfois les murs sur toute la hauteur. L'appareil du plafond présente des motifs ornementaux.

dont les décors et les signes dans les maisons et à l'extérieur des bâtiments exprimaient l'identité sociale ou intime des personnes, mais aussi celle des familles et des réseaux. C'est donc l'histoire de la subjectivité, qui a fait couler beaucoup d'encre, et l'histoire de « modes d'habiter » qui connaît une nouvelle dynamique autour des « cultures domestiques » (ou *home cultures*), qui sont envisagées ou réenvisagées par cette enquête. Les images *singularisent* les lieux de vie. L'habitat, lui-même, reflète directement la personnalité de ses occupants. Volontairement et involontairement. Il suffit de songer au conseil de l'auteur d'un poème du XII^e siècle glosant les distiques du Pseudo-Caton, un classique de l'éducation jusqu'à la fin du Moyen Âge : si vous voulez connaître un homme, allez donc voir chez lui à quoi cela ressemble³ ! Une telle idée ne nous étonne pas. La maison est une forme de « soi ». Mais cette image de soi, au Moyen Âge, n'est jamais un soi isolé, c'est très largement un soi collectif, par le lignage ou la profession. En témoigne le lieu même des images : elles se rencontraient avant tout dans les espaces de réception. Il ne s'agit pas d'un espace public, comme la rue, il ne s'agit pas non plus d'un espace réservé aux habitants de la demeure, comme la chambre conjugale ou le foyer bourgeois du XIX^e siècle, refuge contre « la société frivole du dehors », selon les mots de Ruskin, et ce n'est pas non plus le « réceptacle de la personne », au sens que Walter Benjamin donnait à l'espace domestique moderne. C'est un espace intermédiaire où l'on se donne à voir à un public choisi, par une héraldique d'alliances, de famille, d'ancêtres, par la présence de maximes et parfois de portraits individuels.

Comment les images sont-elles entrées dans nos maisons ? Voilà donc une question qui peut sembler surprenante tant leur présence nous semble évidente. Nous vivons entourés d'images qui nous accompagnent dans nos lieux de vie. Nous passons devant elles chaque jour, certaines restent des années sur nos murs ; d'autres, sur la porte des réfrigérateurs, sur les fonds d'écran, sont régulièrement changées. Certaines enfin, sur nos objets mobiles, sont touchées, manipulées. Cette présence quotidienne, domestique, est une singularité des sociétés modernisées. Comment cette situation aujourd'hui si naturelle est-elle née ? Les historiens du XIX^e et du XX^e siècles travaillent dans des bureaux saturés de tableaux, de gravures ; leur mobilier est couvert de figures, les murs de papiers peints à motifs (*ill. 4*). Ils se retournent, c'est pour tomber sur une vitrine à souvenirs... Dans ces *studioli*, la question n'a pas pu leur échapper. Et pourtant. Comme l'indiquait le sociologue David Halle en 1993, de même qu'on n'aurait pas idée de penser à l'art médiéval sans penser en même temps à l'église, il faut



Ill. 4. « Petit intérieur [parisien] d'un artiste dramatique » de et par Eugène Atget. *Intérieurs parisiens début du XX^e siècle : artistiques, pittoresques & bourgeois*, album, Paris, E. Atget Auteur-Éditeur, 1910 (© Domaine public).

penser l'art et la culture dans le contexte où ils sont exposés et vus quotidiennement, c'est-à-dire chez soi, dans l'espace domestique ; or « depuis la fin du Moyen Âge ce contexte [de l'art et de la culture] a été, de manière croissante, la maison privée⁴ ».

L'histoire de l'art traditionnelle peine à rendre compte de cette situation tant la multiplication des images en Occident a largement été décrite à partir de l'image religieuse et des lieux de pouvoir. L'apparition des représentations en trois dimensions au X^e siècle, leur prolifération sur les chapiteaux et les portails des églises du Moyen Âge central, puis dans les châteaux et les palais de la Renaissance sont généralement désignées comme étant les premières étapes d'une diffusion de l'image en Occident. Sans nier l'importance de ces phénomènes, ce grand récit mérite d'être reconsidéré. La présence de représentations, y compris dans les foyers modestes et les lieux de vie comme l'auberge, pose une question historique majeure qui, malgré l'intérêt pour l'« histoire de la vie privée⁵ », n'a pas été véritablement traitée pour l'instant.

Pour ce faire, il est indispensable de se détacher d'une approche purement formelle du décor, telle que Raimond Van Marle, par exemple, l'a menée au début du XX^e siècle⁶. Il s'agit au contraire de comprendre les mécanismes sociaux, culturels, voire émotionnels, mais aussi architecturaux et matériels, et les enjeux politiques et économiques des décors domestiques. C'est l'émergence d'une « culture visuelle » ou d'une « culture de l'image » à la fin du Moyen Âge que nous voudrions saisir, si l'on entend par ces expressions un mode de vie où l'image constitue un élément incontournable de la vie ordinaire. Pour y parvenir, il est également indispensable de mettre en commun les résultats, une démarche que la connaissance monographique (un site, un type d'images) rend souvent très difficile. Une première étape, amorcée avec ce livre, serait de ne pas considérer seulement les images liées au bâti, comme les peintures murales, les plafonds peints, les carreaux de pavement ou les décors architecturaux, mais d'inclure une grande variété d'images et de supports : les portraits, les coffres, les sceaux, la vaisselle, objets auxquels sont consacrées plusieurs contributions. Comptent également dans ces objets de première importance les tapisseries, les images de dévotion, les ustensiles de toilette, les ouvrages enluminés et, à partir des années 1400, les estampes. Ils entrent et sortent de la maison, et un même espace rassemble souvent plusieurs types d'images, comme le suggère la célèbre description élogiaque de l'hôtel parisien de Jacques Duchie en 1412 par Gilbert De Mets : « la première salle est embellie de divers tableaux et escriptures denseignements atachiés et pendus aux parois⁷ ».

Si cet ouvrage s'attache davantage aux images solidaires de l'édifice qu'aux images « mobiles » (*ill. 5*) ou aux formes « populaires » que sont la gravure ou le graffiti, c'est parce que les peintures murales et les plafonds peints occupent une place de choix depuis le début de cette enquête. Parce qu'il s'agit de décors relativement pérennes et localisés (à la différence des tapisseries) et d'un énorme corpus documentaire, les « plafonds », en particulier, sont à même de jeter les bases du cadre géographique et social de l'enquête.

Ces plafonds peints qui, selon les connaissances actuelles, semblent se multiplier à l'intérieur de l'espace domestique au cours du XIII^e siècle, entre Barcelone et Montpellier, se rencontrent majoritairement entre 1450 et 1520. Ils nous donnent à voir ce moment privilégié où l'image quitte le cadre ecclésial et aristocratique pour se diffuser dans des proportions inédites dans les intérieurs bourgeois, les fermes et les lieux de sociabilité comme la taverne. Pendant longtemps ces représentations, parfois sidérantes, n'ont suscité qu'un intérêt très faible de la part des historiens et des historiens de l'art, tout comme la plupart des autres images

ménagères. La principale raison de cet oubli est leur localisation : situées en dehors de l'espace public, ces représentations ont pu rester pendant cinq siècles inconnues du plus grand nombre ; plus encore, cette absence de visibilité et d'accès public empêchait d'en faire des lieux de mémoire d'une identité collective. L'approche chauvine du patrimoine, si importante au XIX^e siècle, se trouvait pour ainsi dire entravée. Témoignage de la méconnaissance ou du peu d'intérêt porté



Ill. 5. Aristote enseignant à Alexandre, Phyllis chevauchant Aristote, le lion portant la tunique de Thésbé, suicide de Pyrame. Coffret en ivoire, Paris, vers 1310, New York, MET (© Domaine public). Quel imaginaire du couple véhiculent les images littéraires présentes sur ce coffret ?

à ces images, le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* d'Eugène Viollet-Le-Duc (1868) porte un regard attentif à ces structures, mais ne dit pratiquement rien des images qu'elles supportent. Sur près de dix pages que comporte sa notice, l'auteur indique seulement que « ces entrevous étaient peints et même quelquefois décorés de reliefs en plâtre. On voit quelques plafonds de ce genre dans de vieilles maisons d'Orléans ». C'est aussi la nature

même de l'iconographie qui gênait les historiens de l'art et empêchait de la considérer comme un objet d'étude à part entière, exactement comme la gravure. Réalisées généralement avec une palette réduite et un modelé sommaire, ces images ne pouvaient s'inscrire dans une histoire des styles, avançant linéairement vers une représentation toujours plus mimétique du monde. Ces images se situaient en travers des catégories d'intelligibilité des historiens. En dernier recours,



en l'absence d'artistes connus dont il était possible de tirer des biographies héroïques, et compte tenu du caractère tout à fait troublant des motifs et de leur répartition au sein de l'espace, c'est avant tout l'idée d'un art ornemental, répétitif et aléatoire, celle d'une « imagerie populaire » à sauver de l'oubli, qui ont prédominé dans l'appréhension de ces objets.

Les plafonds sont également propices à la compréhension globale du sens des images dans l'espace domestique et des identités par leurs thèmes et leur régime de visibilité. Si l'on peine aujourd'hui à imaginer un jeune couple faire peindre sur son plafond une femme montrant ses seins nus à un fou et une scène de violence conjugale (deux scènes présentes dans l'hôtel de Brignac à Montagnac vers 1450, *ill. 6*), notre début de XXI^e siècle est à même de comprendre la conception éclatée de l'identité qui se donne à voir dans ces espaces qui offrent souvent un portrait à la fois social et sensible de leurs propriétaires. Tout comme pour nos réseaux sociaux numériques, les propriétaires de ces décors possèdent leur liste de « friends », représentés par l'héraldique ; ceux-ci peuvent être des amis ou des membres de la famille, mais également des « peoples », des figures célèbres que l'on ne rencontrera jamais, mais dont on tient à montrer l'importance qu'ils revêtent à nos yeux. Dans les deux cas, l'image de soi qui s'y donne à voir passe largement par l'écrit, par la mise en avant des valeurs morales et politiques des propriétaires et enfin, par une place prépondérante accordée à l'humour. Mais plus que tout, c'est par leur condition d'accessibilité que les images domestiques prennent sens. Elles se situent en majorité dans des intermédiaires fertiles entre le public et l'intime qui existent en tant que lieux de représentation où l'on a

Ill. 6. *Scène de violence conjugale et Femme montrant ses seins nus à un fou*, plafonds de l'hôtel de Brignac, Montagnac, vers 1450 (© P.-O. Dittmar).



à cœur de s'afficher et de partager ses valeurs – mais pas au vu de tous. Des plafonds du Moyen Âge au « mur » de Facebook, ces images ne peuvent exister que dans un espace dont on réserve l'accès à ceux qui sont capables de comprendre la raison de leur présence.

Dans cet ensemble, l'image religieuse semble tout à fait secondaire. Il faut lever ici toute équivoque : il s'agit d'un effet documentaire. Assez logiquement, l'« image de soi » déplace l'image domestique vers des formes laïques ou profanes, telles que l'héraldique, les devises ou les marques. En outre, les peintures murales et les plafonds peints présentent assez peu de thèmes bibliques ou évangéliques. Les images « religieuses » dans les maisons étaient essentiellement des images mobiles, effigies, panneaux d'autel, feuillets imprimés... Les témoignages de leur présence sont loin d'être rares, dès le XIII^e siècle, dans les hôtels urbains et les maisons de village. Ainsi, avant 1220, un habitant du Hainaut, déçu par son église, installe chez lui une statue de la Vierge qu'il a rapporté sur son dos d'un lieu de fabrication réputé⁸, et sur les 3 000 gravures que Wilhelm Schreiber a recensé, l'écrasante majorité représente la vie du Christ, la Vierge et les saints⁹. Au XIV^e siècle en Catalogne, 65 % des maisons possèdent une image mobile, et 45 % un retable, un phénomène qui apparaît comme étant avant tout urbain puisque seuls 10 % des demeures paysannes de la campagne environnante possèdent une représentation¹⁰. Dans tous les cas, l'écrasante majorité de ces images supporte une iconographie religieuse. Si les images de piété se trouvent davantage sur les objets domestiques que sur les murs des maisons, c'est bien parce que ces premiers, les retables et livres d'heures en premier chef, peuvent s'ouvrir et se fermer, et créer par là des phénomènes de monstration et d'occultation, mais surtout des temps propres à la dévotion.

Tout comme la maison est entrée dans les églises en ménageant des oratoires privés, réservés aux familles, l'église est entrée, avec ses images, dans la maison, et la tendance ne fait que s'affirmer au cours des siècles. Il ne faudrait donc pas que les dossiers « archéologiques » nourrissent, sans le vouloir, l'idée encore très répandue selon laquelle l'image se serait émancipée du cadre religieux pour devenir l'œuvre d'art moderne et séculière, consacrant l'homme de la Renaissance. En réalité, la domestication des images est allée de pair avec une domestication du religieux à la fin du Moyen Âge (*ill. 7*).

Quelles étaient les conditions économiques et matérielles d'émergence de ces images ? Quand les univers visuels se sont-ils renouvelés et à quelle fréquence ? Quels espaces géographiques et quels milieux sociaux furent les moteurs de cette histoire ? Une dernière remarque générale nous tient



Ill. 7. Joos van Cleve, *Annonciation*, vers 1525, New York, MET (© Domaine public). Ce tableau donne le sentiment que le peintre a mis tous les supports de la prière possibles : le livre, l'image punaisée au mur (représentant Moïse avec les tables de la Loi), le retable, les figures des deux vitraux et, en tête de lit, sans doute une figure religieuse.

à cœur pour indiquer la place que nous donnons à cet ouvrage dans le projet plus global des images domestiques. On pourrait penser que la fin du Moyen Âge ne constitue pas un bon point de départ ; que l'Antiquité romaine serait plus pertinente pour l'appréhension dans la longue durée. Les peintures murales, les mosaïques, les figures des dieux, les portraits de soi, seul ou en couple, abondaient dans les villas de l'Empire. Cependant, l'absence de continuité historique avec l'image gréco-romaine, due à la crise de l'Antiquité tardive, et les apports considérables des cultures septentrionales dans l'art décoratif, puis de la culture arabe, entre autres éléments, nous semble produire une rupture de taille qui fait du Moyen Âge les prémices de notre modernité visuelle. Quant au cadre géographique, à côté de la Lombardie, de l'Aragon ou de la Suisse, une série de contributions traitent du Languedoc, de l'Anjou et de l'Orléanais, de la Bourgogne... Or l'espace français n'est pas réputé se trouver à l'origine de la décoration d'intérieur moderne. Les deux pôles reconnus sont l'Italie (et l'Espagne fécondée par les Arabes) et les Flandres. Mais c'est peut-être précisément cette situation hybride ou moyenne qui donne à ce cadre sa pertinence. Situé au carrefour de ces influences, la variété des cultures visuelles qui s'y rencontre, fait de ce territoire un microcosme crédible pour saisir les logiques à l'échelle européenne. En tout cas, il constitue une première borne, en

espérant qu'elle suscitera l'étude d'autres régions, condition indispensable pour penser l'émergence d'un phénomène dont la portée doit être saisie dans toute son ampleur.

Notes

1. LE DESCHAULT DE MONTREDON T., *Le Décor peint de la maison médiévale : Orner pour signifier en France avant 1350*, Paris, Picard, 2015.
2. LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria*, livre IX, chap. 4, P. CAYE & Fr. CHOAY (éd. et trad.), *L'Art d'édifier*, Paris, Seuil, 2004, p. 435-436.
3. *Facetus*, MORAWSKI J. (éd.), *Le Facet en français*, Poznan, Gebethner i Wolf, 1923, p. 8 et variantes, p. 31, 51, 72.
4. HALLE D., *Inside Culture. Art and Class in the American Home*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1993, p. 1-2. Notre traduction.
5. Cf. le volume 2 de *l'Histoire de la vie privée : De l'Europe féodale à la Renaissance*, DUBY G. (dir.), Paris, Seuil, 1985.
6. VAN MARLE Raimond, *L'iconographie de l'art profane au Moyen Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures*, La Haye, 1931-1932.
7. GILBERT DE METS, *Description de Paris*, A. J. V. LE ROUX DE LINDY & L. M. TISSERAND (éd.), *Paris et ses historiens aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, 1867, p. 199.
8. *Die Exempla aus den Sermones feriales et communes des Jakob von Vitry*, J. GREVEN (éd.), Heidelberg, Carl Winter, 1914, n° 4, p. 5-7.
9. SCHREIBER W. L., *Manuel de l'amateur de gravure sur bois et sur métal au XV^e siècle*, Berlin, Librairie Albert Cohn, 2 vol., 1891.
10. GARCIA MARSILLA J. V., « Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV », *Recerques*, 43, 2001, p. 163-194.