

David Freedberg

Images dans les rêves

En 1246, lorsque la chapelle Saint-Sylvestre contiguë aux Santi Quattro Coronati fut dédiée, toutes les personnes présentes à la cérémonie savaient probablement qui étaient les saints (ill. 1). Sans doute savaient-ils que la silhouette allongée était Constantin, qu'il avait la lèpre, qu'il dormait et qu'il voyait des personnes en rêve¹. A moins d'être familier des sources, nous ignorons désormais tout cela. Comment pourrions-nous savoir que les deux saints ou apôtres sont censés apparaître en rêve ? Qu'y a-t-il ici pour nous indiquer que le roi ou l'empereur au repos n'est pas simplement malade ou endormi – car l'une et l'autre possibilité est aussi bien suggérée –, mais qu'il rêve de ses visiteurs nocturnes ?

Bien sûr, on pourrait avancer qu'il y avait alors des conventions picturales propres à indiquer l'apparition des personnes ou des choses en rêve² et qu'elles nous sont simplement devenues inconnues

1. Pour la chapelle et son iconographie, voir John Mitchell, « St. Sylvester and Constantine at the SS. Quattro Coronati », in : *Federico II e l'arte del Duecento italiano : atti della III Settimana di Studi di Storia dell'arte medievale dell'Università di Roma, 15-20 maggio 1978* (Collana di Studi e Testi 20), A. M. Romanini (éd.), Galatina, 1980, II : 15-32, avec la bibliographie antérieure. Dans mon article « Holy Images and Other Images », in : Susan C. Scott (éd.), *The Art of Interpreting (Pennsylvania Papers in the History of Art)*, State College, 1995 : 268-278, j'ai déjà cherché à traiter la question des images dans les rêves en me concentrant sur la chapelle Saint-Sylvestre. Cet article était lui-même tiré d'une conférence portant le même titre mais légèrement différente donnée le 22 avril 1990 au colloque *The Holy Image* à Dumbarton Oaks.

2. Pour une tentative de description de certaines d'entre elles, voir Sixten Ringbom, « Some Pictorial Conventions for the Recounting of Thoughts and Experiences in Late Medieval Art », in : Flemming G. Andersen *et al.*, *Medieval Iconography and Narrative. A Symposium*, Odense 1980 : 38-69. L'ouvrage de Victor I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Londres 1995, en offre maintenant une analyse plus complète et plus rigoureuse, même si l'essentiel des exemples vient d'une période bien postérieure à celle considérée ici.

aujourd'hui. Si seulement nous connaissions ces conventions ou si nous savions nous y montrer plus sensibles, nous serions donc capables de comprendre que Constantin dormait et qu'il voyait les saints en rêve. Mais cela aussi est contestable : après tout, il n'est même pas indiqué clairement que la scène se déroule de nuit (car il y a peu d'éléments qui distinguent cette fresque des scènes diurnes du cycle), ainsi que nous pourrions le supposer à partir des sources (essentiellement la *Vie* de saint Sylvestre prétendument rédigée par Eusèbe de Césarée et la célèbre *Donation de Constantin*)³. S'il est déjà difficile pour l'art de représenter une vision, la tâche est plus ardue encore pour les visions faites dans un rêve⁴. C'est précisément cette difficulté que je considère comme paradigmatique d'un des problèmes centraux de l'ontologie des images comme de la psychologie et de l'anthropologie de la réception.

Mon sujet est la représentation des rêves, mais, nous le savons, il n'est pas toujours facile de distinguer visions et rêves⁵. A l'occasion, lorsqu'ils auront un rapport direct avec mon propos, j'évoquerai donc des exemples de visions. La distinction n'est jamais absolue. Le coordonnateur d'un ouvrage collectif sur les rêves au Moyen Âge pouvait ainsi remarquer qu'« une des difficultés rencontrées par la réalisation de ce volume est venue de l'exacte distinction entre rêve et vision⁶ ». Sixten Ringbom note lui aussi qu'« il n'y a pas de distinction absolue entre les différentes sortes de visions comme les rêves, les apparitions du Seigneur ou des saints, et les expériences intérieures de la mystique contemplative⁷ ». Pour Macrobie, dans son commentaire sur le

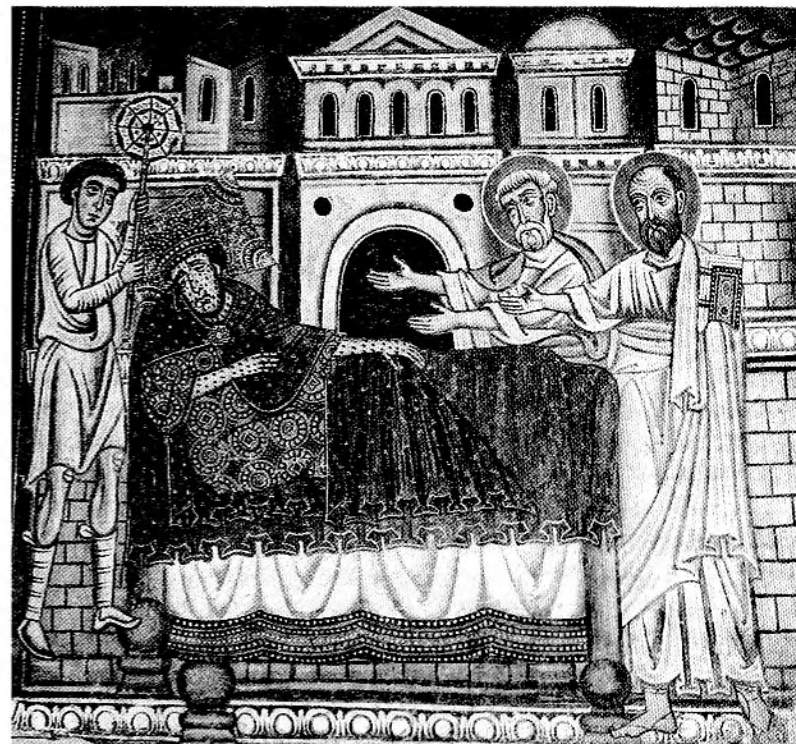
3. Voir à ce sujet B. Mombritius, *Sanctuarium, seu Vitae Sanctorum*, éd. H. Quentin et A. Brunet, II, Paris 1910 : 508-531, et H. Fuhrmann, *Das Constitutum Constantini (Fontes iuris germanici antiqui in usum scholarum ex monumentis Germaniae historicis separatim editi, X)*, Hanovre 1968.

4. Sur le problème de la représentation des visions et des rêves, voir note 2.

5. Voir Agostino Paravicini Bagliani et Giorgio Stabile (éd.), *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*, Stuttgart-Zürich 1989, notamment l'introduction : 7-9. Mais pour l'analyse la plus complète des différentes sortes de rêves et de visions et la façon dont elles sont considérées comme vraies ou fausses, divines ou diaboliques, prémonitoires, signes des esprits ou simplement pathologiques, il faut désormais se reporter à l'étude très complète de Steven F. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*, Cambridge 1992.

6. Paravicini Bagliani et Stabile, *Träume im Mittelalter*, op. cit. : « Introduction » : 7.

7. S. Ringbom, « Some Pictorial Conventions », op. cit. : 48, qui cite son propre article « Devotional Images and Imaginative Devotions », *Gazette des Beaux-Arts*, VI, 73, 1979 : 159-170.



1. Le rêve de Constantin. Fresque, cycle de saint Sylvestre, chapelle Saint-Sylvestre, Santi Quattro Coronati, Rome. Photo Max Hutzler, Getty Center Photo Study Collection.

Somnium Scipionis, et pour le Pseudo-Augustin, auteur d'un *Liber de spiritu et anima*, l'état de vision est celui de la veille ou d'une demi-veille, et en cela est bien plus clair que l'état sombre et obscur du rêve, où le rêveur dort et garde les yeux fermés. Pour une grande partie du Moyen Âge, les rêves étaient une sorte de sous-catégorie des visions. Chez des auteurs comme Guibert de Nogent, dont le *Liber de vita sua* constitue l'une des plus riches mines de rêves et de visions, les termes *visum*, *visio* et *somnium* sont utilisés de façon presque indiscriminée. Le huitième livre du *Dialogus miraculorum* de Césaire de Heisterbach concerne les visions, mais nombre d'entre elles pourraient être considérées comme des rêves. Jean de Salisbury remplace même le terme de « vision » par celui de *phantasma*, qui comporte en général, comme

l'a remarqué Jean-Claude Schmitt, une connotation diabolique⁸. Mais si l'on songe aux implications strictement étymologiques de *phantasma*, le terme semble offrir un parallèle à nos propres difficultés pour trouver un moyen efficace de distinguer images et réalité.

Nous pouvons parfois soupçonner les sources de décrire comme vision ce qui n'est guère plus qu'un rêve, mais si j'ai choisi de me concentrer sur celui-ci, c'est que j'ai voulu évoquer quelque chose de la continuité avec l'état ordinaire de veille et non privilégier l'état exceptionnel ordinairement associé avec l'expérience visionnaire. Pour des raisons qui s'éclairciront plus loin, j'ai choisi de faire porter mon analyse sur les très rares représentations d'images dans les rêves et non sur la représentation des modèles divins sous forme de vision, car ce type de représentation des modèles est souvent clairement désigné comme *vision* par un certain nombre de moyens⁹. Ce qui est en jeu, c'est la question phénoménologique de la différence – si elle existe – entre la représentation d'une image dans un rêve et l'image qui *est* (déjà) représentation d'un rêve.

Quand un artiste montre un personnage apparaissant à un rêveur, il peut montrer ce personnage comme étant d'une autre *sorte* de réalité ou d'un *niveau* de réalité apparemment différent de celui du rêveur. Il doit affronter le problème si bien identifié par Victor Stoichita : montrer que l'apparition en rêve – comme dans le cas de visions plus courantes – est différente de la présence réelle du divin telle qu'elle se manifeste dans le saint sacrement. « C'est une *Parousia* au second degré, c'est-à-dire irréaliste, imaginaire, et par conséquent personnelle et privée. »¹⁰ Ainsi, le personnage du rêve peut être doté d'un corps différent du nôtre ou peint de façon à apparaître à un niveau ou dans une sphère différents de notre monde terrestre¹¹. L'artiste peut peindre le visage ou encore le corps entier dans un coloris différent de celui du rêveur (comme dans le cas du visage doré de saint Germain apparaissant à un moine en train de rêver, dans un vitrail de Saint-Germain-des-Prés contemporain du cycle de saint Sylvestre)¹². Il peut aussi

8. Cf. la discussion stimulante de Jean-Claude Schmitt, « Rêver au XII^e siècle », in : Tullio Gregory (éd.), *I Sogni nel Medioevo*, Rome 1985 : 298.

9. Voir notamment l'excellent chapitre de V. I. Stoichita : « The Rhetoric of the Unrepresentable », in : *Visionary Experience*, op. cit. : 78-102.

10. *Ibid.* : 27.

11. Voir *ibid.* : 78-102.

12. Mary B. Shepard, « The St. Germain Windows from the Thirteenth-Century Lady Chapel at Saint-Germain-des-Prés », in : Elizabeth C. Parker (éd.), avec la collaboration

couvrir le visage ou le corps d'étoiles, ou leur faire irradier des lueurs irréelles ; il peut entourer le personnage de nuages, d'une auréole, d'une mandorle ou de tout autre signe du surnaturel. Ces procédés artistiques indiquant la vision nous sont familiers. Mais tous demeurent peu convaincants pour le spectateur. Pourquoi ? Parce que nous savons par expérience qu'une des propriétés essentielles des figures que nous voyons en rêve est qu'elles semblent participer au même niveau de réalité que nous-mêmes – à moins que nous ne sachions pendant que nous rêvons que ce que nous voyons n'est qu'une vision¹³.

La question est rendue plus complexe encore par les rêves fréquents dont les visiteurs nocturnes ne sont pas reconnus au cours du rêve mais seulement après coup, dans une expérience en état de veille. Nous avons un rêve au cours duquel apparaît quelqu'un que nous ne pouvons identifier. Le jour suivant, nous marchons dans la rue, vaquant à nos occupations quotidiennes, et nous apercevons l'homme ou la femme de notre rêve. C'est lui, c'est elle, pensons-nous. Bien sûr, de tels phénomènes peuvent être expliqués par les efforts déployés *post hoc* pour donner sens au rêve, par le souvenir de quelque attribut et par le désir de rattacher cet attribut à quelque chose de vivant et d'identifiable. Ainsi donnons-nous sens à nos expériences oniriques. Dire cela n'ôte cependant rien à la façon systématique dont les visions de notre sommeil sont confondues, dans celui-ci, avec ce que nous prenons pour la réalité. Lorsque le processus d'identification s'attache non à une personne vivante mais à une personne en art, comme c'est si souvent le cas dans les récits byzantins et médiévaux, les implications de la représentation du rêve pour l'art n'en sont que plus importantes.

Dans les *Miracles des saints Côme et Damien*, par exemple, du VI^e ou VII^e siècle, on trouve ainsi l'histoire d'un soldat nommé Constantin qui, chaque fois qu'il est stationné à l'étranger, emporte avec lui un *ektupoma* (il s'agit ici selon toute vraisemblance d'une peinture de petite dimension des saints Côme et Damien). Lorsqu'il arrive à Laodicée, il épouse une femme, qui souffre peu après de la mâchoire. Constantin, qui a oublié la peinture, ne sait que faire à ce sujet. Une nuit, sa femme s'endort et voit alors deux hommes devant son lit qui

de M. B. Shepard, *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York 1992 : 283-301. Voir le « vieil homme aux cheveux blancs » de Guibert de Nogent (*De vita sua*, I, 17) et le « jeune homme étincelant » que Monique est censée voir dans le rêve de la règle que relate saint Augustin dans les *Confessions*, III, 11, 19. Ces deux exemples sont cités par S. F. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*, op. cit. : 151-152.

13. Sur ce type de « rêve lucide », voir note 16.

lui disent : « Cesse de causer de l'inquiétude à ton mari. Nous sommes avec toi. Ne t'inquiète pas. » Apparemment, elle se doute de qui il peut s'agir car lorsqu'elle s'éveille, elle interroge son mari sur l'apparence, le *schemata*, de Côme et Damien. Constantin lui dit à quoi ils ressemblent et les bienfaits qu'ils peuvent apporter, mais c'est seulement lorsqu'il lui montre la peinture des saints (dont il se rappelle subitement la présence dans sa poche) qu'elle réalise que ce sont bien eux qui lui sont apparus dans son sommeil¹⁴.

Presque chaque élément de ce rêve peut relever d'une explication psychanalytique, mais cela n'est pas notre propos ici. Nous voulons plutôt revenir à la question plus épineuse qu'ont évitée aussi bien les psychologues que dans une certaine mesure les physiologistes de l'Antiquité à nos jours : quelle est la nature de l'image onirique et comment peut-elle être décrite ? Les questions de ce genre sont généralement repoussées précisément parce qu'elles sont si délicates. Même s'il est évident que nulle part ailleurs que dans le rêve la distinction courante entre image et réalité ne s'effondre aussi vite, à chaque fois que nous essayons de parler des images oniriques, nous découvrons combien nous nous trouvons en terrain glissant avec les termes que nous appliquons normalement à l'image et à la réalité. La sémiotique n'est pas non plus d'un grand secours, comme nous le verrons.

Il s'agit évidemment d'un problème de description et de représentation : comment peut-on montrer clairement un rêve dans un tableau ou le représenter dans le langage, de façon à ce que l'on distingue suffisamment l'image du rêve et la réalité des images dans l'état de veille ? Les théologiens peuvent affirmer que les visions et les rêves ne

14. L. Deubner, *Kosmas und Damian*, Leipzig et Berlin 1907 : 132-134 ; extraits anglais dans l'excellente anthologie de Cyril Mango, *The Art of the Byzantine Empire (Sources and Documents in the History of Art Series)* sous la direction de H. W. Janson, Englewood Cliffs, New Jersey 1972 : 138-139. Il y a tout un ensemble de récits au sujet de Côme et Damien, ce qui n'est pas surprenant si l'on songe à leur statut de saints guérisseurs. Eux-mêmes et leurs images représentaient une source d'espoir importante pour les malades, notamment lorsque ceux-ci rêvaient en état fébrile. Ainsi dans ce récit de la vie de saint Théodore de Sykéon à propos d'un moine « qui tomba très gravement malade, d'une maladie incurable, à tel point que les anges commencèrent à descendre à sa rencontre. Il se mit à pleurer ; au-dessus de lui se trouvait une icône des saints miraculeux Damien et Côme. Il les vit exactement comme ils apparaissent normalement dans cette icône ; ils s'approchèrent de lui, comme les docteurs le font d'ordinaire, et prirent son pouls » (Elizabeth Dawes et Narman H. Baynes, *Three Byzantine Saints*, Oxford 1948 : 115). On pourrait difficilement trouver récit plus explicite de la façon dont les images peuvent être investies de la vie de leur prototype, même s'il s'agit ici clairement de la réalisation d'un vœu dans un état d'hallucination.

sont qu'une *Parousia* de second degré, et donc irréels et imaginaires, mais la question ne peut pas être résolue si facilement. Et même si nous étions tentés de souligner de façon un peu artificielle que les rêves eux-mêmes font partie de la réalité, nous sommes trop habitués à la distinction tranchée entre rêve et réalité, comme à celle entre image et réalité. Comme pour opposer le réel et l'illusoire, nous inclinons à dire que l'image dans un rêve n'est pas « réelle », même si nous reconnaissons par ailleurs, de la même manière tranchée dont nous usons de ces termes, qu'elle est investie d'une certaine vie. Mais nous ne pouvons pas nous passer de ces termes. Pareillement, nous aimons dire des images matérielles – comme par exemple celles que nous nommons « art » – qu'elles ne sont pas réelles, même si elles *semblent* dotées de la vie.

Comment, par conséquent, un artiste peut-il montrer dans une scène onirique l'image qui apparaît au dormeur ? Il représente cette image de rêve *comme une image*, c'est-à-dire comme une représentation matérielle qu'en tant que spectateurs nous serions tentés de qualifier, sans grande rigueur, d'« image réelle ». Nous conférons donc au rêveur et à ce qu'il rêve une sorte de réalité vivante – au rêveur parce qu'il est en train de rêver, à la figure onirique parce qu'elle est pour lui une réalité vivante. Les deux opèrent et agissent, et ne sont donc pas dépourvus de vie. Seule la sémiotique – et non la théologie – peut débrouiller cet écheveau.

Nous devons toutefois y ajouter d'abord un nouvel élément. Prenons le cas de la représentation d'un rêve pour lequel l'identification des visiteurs nocturnes n'est permise que par une image concrète – par exemple un tableau –, comme dans le récit du soldat Constantin et de sa femme ou dans le cycle de saint Sylvestre (ill. 2). Dans ce dernier exemple, l'empereur Constantin se voit présenter une peinture par le pape Sylvestre et c'est seulement grâce à elle qu'il peut se dire à lui-même : voici les hommes qui sont venus me visiter en rêve et qui m'ont soigné de la lèpre. Mais pour nous, le tableau exhibé à Constantin n'est qu'une image d'image, une représentation matérielle d'une représentation matérielle. Dans les deux cas, pour saisir l'image onirique, il faut passer par l'intermédiaire d'une image réelle, de quelque manière qu'on définit « réelle »¹⁵.

15. Il y a en effet beaucoup de cas similaires dans la littérature des visions et des rêves. L'apologétique byzantine des images en est remplie, comme les vies des saints dont les iconodules firent un si grand usage pour défendre les images. Souvent, leurs récits n'évoquent pas à proprement parler des rêves, mais des hallucinations. Ainsi, dans les Miracles de saint Artémios, qui datent de la première moitié du VII^e siècle, une jeune fille a l'habitude

Mais, ainsi que le montrent le cycle de saint Sylvestre et toutes les illustrations du même type, l'image d'un rêve est elle-même une image – au sens de représentation matérielle –, tout comme l'image de l'image dans le rêve. Certes, la dernière est circonscrite par un cadre, mais il y a bien un parallèle évident entre la représentation du ou des personnages d'un rêve (comme les saints qui apparaissent à Constantin) et la représentation d'une représentation qui permet d'identifier la représentation onirique initiale. La représentation des personnages sous la forme d'une icône peut sembler dépourvue de vie (par le fait d'être enfermée dans un cadre), les personnages qui apparaissent en rêve n'en

d'allumer une lampe devant l'icône de saint Jean-Baptiste qui se trouve dans l'atrium du *martyrion* de Saint-Artémios dans l'église du Baptiste à Constantinople. Elle attrape la lèpre et, au seuil de la mort, elle a une vision. Dans celle-ci, elle se voit conduire au *sons* de Saint-Artémios par des anges pour se coucher sous le cercueil de plomb du saint. Elle guérit alors et explique que les anges ressemblaient à ceux de l'icône dans l'église et qu'Artémios lui-même était semblable à l'icône placée dans le côté gauche de cette église, dans le *templon* du sanctuaire. Là, dit-elle, il y avait un *labdarin* représentant Dieu et saint Jean à droite. En étudiant ce récit, Mango estime que ce *labdarin* – un hapax – doit avoir été un pignon triangulaire (cf. *lambda*) sur l'écran du *templon*, qu'il tente de reconstruire à partir de cette description d'une précision inaccoutumée (Cyril Mango, « On the History of the *Templon* and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople », *Zograph*, 10, 1979 : 40-43).

Dans les Miracles de saint Démétrios, un homme aisé arrive à Thessalonique et y a un rêve, au cours duquel il voit un ciborium remarquablement travaillé. Comme il demande à en voir aussi l'intérieur, il entre et là, « assis sur un trône étincelant d'or et de pierres précieuses », il aperçoit saint Démétrios, « dans les vêtements qu'il porte sur ses icônes » (PG, 116, col. 1165-1167 ; cf. C. Mango, *Sources and Documents*, op. cit. : 129-130, pour plus de commentaires et de références bibliographiques).

Dans les deux cas, il ne s'agit pas tant d'une reconnaissance rétrospective que d'une simple définition en termes d'images connues. Dans les rêves et les visions à Byzance, le rêveur sait déjà ce qu'il voit et le même constat semble s'appliquer à un récit du XIV^e siècle au sujet d'une vision que sainte Catherine de Sienna aurait eue un jour qu'elle se promenait avec son frère et alors qu'elle était âgée de sept ans : « Elle vit dans l'air, pas très loin du sol, une loggia, pas très grande et remplie de lumière, dans laquelle le Christ apparut vêtu de blanc comme un évêque dans son office et avec une crosse dans sa main ; il sourit à la petite fille ; derrière lui se trouvaient plusieurs hommes en blanc, tous des saints, parmi lesquels se distinguaient Pierre, Paul et Jean, tels qu'elle les avait vus en peinture dans les églises. » Quelque temps après, Catherine eut une autre vision, cette fois de saint Dominique, qu'elle vit « dans un endroit hors du monde ... sous l'apparence qu'elle lui avait vue en peinture dans l'église » (Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, New York 1964 : 106). Mais, désormais, de tels récits ne sont guère plus qu'un *topos* banal. Voir aussi la note 14 plus haut.

Parfois, des événements similaires se produisent dans la vie éveillée, comme le rapporte saint Nil dans une lettre à Héliodore le Silencieux. Un homme originaire de Galatie devient moine avec son fils : des brigands s'emparent de ce dernier, mais il est sauvé par la soudaine apparition d'un cavalier, qu'il reconnaît comme saint Platon d'Ancyre « parce qu'il a



2. Saint Sylvestre montre à Constantin un portrait des saints Pierre et Paul. Fresque, cycle de saint Sylvestre, chapelle Saint-Sylvestre, Santi Quattro Coronati, Rome. Photo Max Hutzel, Getty Center Photo Study Collection.

souvent vu son portrait dans des icônes » (PG, 79, col. 580-581 ; Mansi, XIII, col. 32-33). Ici, il est tout autant question de projection ou de désir que d'autre chose. Après tout, nous pouvons très bien imaginer que le « bon samaritain » n'était pas saint Platon lui-même, mais quelqu'un qui agissait de façon si extraordinairement efficace qu'on ne pouvait qu'y voir l'œuvre d'un saint, et particulièrement du saint local.

Si nos sources pour les rêves byzantins et médiévaux se bornaient à ce type de témoignage purement littéraire, nous serions vraiment sur un sol mouvant (bien que malgré tout existant). Mais heureusement, il y a quelques cas pour lesquels les récits sont effectivement dépeints, à l'instar du cycle de saint Sylvestre. Même si ces représentations ont des racines exclusivement littéraires, le simple fait de représenter une image dans une image pour corroborer la « réalité » des visiteurs leur confère bien davantage leur statut phénoménologique que celui des textes. Pour la façon dont les rêves peuvent être influencés par les représentations théâtrales (notamment les pièces de l'Épiphanie), voir l'article suggestif de Richard Trexler, « Träume der Heiligen Drei Könige », in : A. Paravicini Bagliani et G. Stabile, *Träume im Mittelalter*, op. cit. : 55-72.

sont pas moins vivants dans le rêve (même si, pour nous, ils ne sont que simples représentations sans vie). Quelle que soit la nature de l'image onirique, elle reste toujours investie de la vie de son référent ; une fois de plus, la vitalité du réel imprègne sa représentation.

Mais vouloir décrire de tels parallèles entre images oniriques et images matérielles (par exemple ce que nous désignons comme « art ») exige de faire preuve d'une plus grande rigueur descriptive. Y a-t-il moyen de réconcilier les phénomènes de fusion et d'inhérence avec les distinctions typologiques de la sémiotique ? Le cadre matériel de l'icône ne sépare-t-il pas effectivement représentation et réalité ? Mais il n'est pas vain de suggérer la possibilité d'une réconciliation à quelque niveau, car celle-ci permettrait d'atteindre l'identification dans son double sens courant de référence et de solidarité (que ce soit sous la forme de l'unité ou sous celle de la fusion elle-même).

Si, en état de veille, nous identifions une personne A à un signe iconique a) déjà identifié par une inscription ou un attribut conventionnel, pourquoi ne pourrions-nous pas imaginer qu'une personne B, représentée par le signe iconique b), ne soit pas capable de reconnaître le signe iconique c) sur la base du signe iconique d), si ces deux derniers signes sont en tout point visuellement équivalents ? Cela pose le problème essentiel de la fusion. En outre, dès que les signes iconiques sont pensés comme des agents et plus simplement comme des signes, nous les dotons de vie et nous devons donc reconnaître la possibilité de l'inhérence, exactement de la même façon que nous investissons les images oniriques des potentialités de la vie et de l'animation. Chaque fois que l'image est fusionnée avec le prototype, pour reprendre la terminologie byzantine, les pouvoirs du prototype s'imprègnent dans l'image. La personne A imprègne, davantage que sémiotiquement, le signe iconique a).

D'avantage que sémiotiquement ? C'est ici que l'artiste est dans son domaine, car il doit trouver les moyens figuratifs de reproduire l'expérience que nous connaissons le mieux par le rêve. Comment se fait-il, en effet, que les images de nos rêves vivent et participent, dans nos rêves, de la réalité que nous connaissons à l'état de veille ? Nous ne pouvons ni connaître ni reproduire éveillés l'expérience de cet état tel que nous l'éprouvons vu en rêve. Mais la plupart d'entre nous connaissent par ailleurs cette sensation de savoir que les personnages d'un rêve ne sont que cela : les personnages d'un rêve. Les chercheurs modernes appellent cela des « rêves lucides », dans lesquels « nous apprenons à reconnaître que nous rêvons tout en continuant à

rêver¹⁶ ». Ce conflit onirique, au cours duquel nous vivons l'image comme réalité tout en sachant également qu'elle n'est pas la réalité, est aussi celui de l'artiste et de toute personne confrontée à une représentation figurative. Nous savons que les figures que nous voyons en art (ou dans une image plus courante), comme en rêve, ne sont que des figures, comme un signe iconique a) ; mais celui-ci agit inexorablement et certainement comme la personne A. Le signe est sans vie ; c'est ce qu'il représente qui est vivant. Mais le signe participe de la vie de ce qu'il représente, les rêves du moins nous l'enseignent. C'est ce que nous recherchons aussi lorsque nous prions ou, parfois, lorsque nous éprouvons certaines réactions émotionnelles ou physiologiques devant un tableau.

Mais cela n'est-il dû qu'aux attributs ou aux marques d'identité, ou qu'aux nombreuses techniques d'illusionnisme et de naturalisme ? A l'évidence non, car ces marques recèlent toujours une part d'arbitraire ou, comme dirait Gombrich, de schématisme. L'artiste cherche ainsi, par tous les moyens et toutes les ruses dont il dispose, soit à faire en sorte que l'image déclare son identité avec la vie, soit à l'éloigner de ses affinités apparentes avec la vie en retirant les signes qui affirment son caractère vivant. Dans un cas, il entend minimiser le caractère arbitraire du signe ; dans l'autre, au contraire, le souligner, comme par exemple dans une grande partie de l'art moderne (disons postcubiste). De tels processus se produisent dans les rêves : soit le rêve est caractérisé par une naturalisation du signe, dont le statut de signe est atténué, par un anéantissement de la représentation – quel que soit le caractère involontaire ou au contraire désiré de cet anéantissement – dans ce qu'elle incarne ou personnifie, soit le rêve révèle un effort pour détacher la représentation du réel.

A terme toutefois, c'est la façon dont le spectateur perçoit ces processus – que nous pourrions appeler esthétiques – qui consacre la malléabilité du signe. Cette malléabilité est précisément ce qui engendre la perception de la vie et de l'animation. Si le signe n'était pas malléable, on ne pourrait rien en faire et il serait mort. Mais les signes ne peuvent être dépourvus de vie, car ils peuvent toujours être changés. Cela est dans la nature des signes fabriqués de main d'homme. Une

16. Formule de Stephen LaBerge, de l'Unité de recherche sur les rêves de Stanford, dans son *Lucid Dreams*, New York 1985 : 7. Mais je ne peux pas le suivre lorsqu'il affirme que de tels rêves sont des « exemples d'expériences transcendantales » dans lesquelles on dépasse « le niveau normal de conscience » (*ibid.* : 268-272).

image onirique peut certes n'être que ce qu'elle est, une image onirique ; mais elle n'est jamais morte, ni dans le rêve, ni lorsqu'elle est représentée.

On peut en tirer plusieurs conclusions à propos de notre façon de réagir aux images. Une image est un substitut dont nous ne pouvons tolérer le statut de substitut. Soit elle doit être ce dont elle tient lieu, soit elle doit être quelque chose qu'elle n'est pas – quoi qu'elle puisse sembler être en réalité. Les représentations de rêves au XIII^e siècle et les récits classiques ou byzantins de visiteurs nocturnes identifiés grâce à des portraits des visiteurs originaires peuvent en ce sens être considérés comme des descriptions théoriques de l'ontologie de toutes les images.

De plus, les hommes du Moyen Âge et de l'époque byzantine, indépendamment de la sensibilité au style qu'ils pouvaient posséder ou des formes de catégorisation esthétique dont ils disposaient, avaient un modèle tout prêt pour penser la fusion entre image et réalité et le phénomène de l'inhérence. Il s'agissait de l'image religieuse et, avec elle, du modèle de l'Incarnation et de la Trinité¹⁷. Saint Basile, comme il est maintenant bien connu, ne pouvait ainsi expliquer l'unité du Dieu trine qu'en se référant à la phénoménologie de la disparition de l'image dans le prototype¹⁸. Saint Athanase et saint Jean Damascène, comme plus tard les théologiens catholiques du XVI^e siècle, réfutaient les critiques *hérétiques* (ou protestantes) envers l'absence de vie des images en invoquant l'exemple de l'Incarnation¹⁹. Tout cela nous est devenu difficile à comprendre, car nous n'attendons plus d'une image du Christ, de la Vierge ou de saint François qu'elle fasse quelque chose pour nous. Mais pour toute personne qui croyait alors à l'efficacité plus grande d'une des images du Christ, de la Vierge ou de saint François par rapport aux autres, c'était l'esthétique de la différence entre elles qui précipitait la perception de l'unité de l'image avec son seul et unique *repraesentandum*. Quelle que fût la façon dont tel ou tel spectateur pouvait réagir à une image particulière, l'efficacité de l'image dépendait donc toujours de sa fusion avec son archétype.

17. Voir notamment G. H. Ladner, « The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy », *Dumbarton Oaks Papers*, 7, 1953 : 3-33.

18. Pour la totalité de ce texte de saint Basile, *De spiritu sancto*, 18, 45, voir *PG*, 33, col. 149.

19. Résumé important des principales sources byzantines dans, entre autres, W. Dürig, *Imago. Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der römischen Liturgie*, Münchener Theologische Studien, II Syst. Abt., vol. 5, Munich 1952.

Même si la tradition de la Sainte Face se révèle très particulière – aucune insistance comparable ne s'observant pour la Vierge –, ce sont les indices de différenciation qui produisaient des résultats et qui faisaient entrer l'image dans la vie pour la faire agir dans la direction souhaitée (une direction toutefois déjà établie par la pure efficacité de la sainteté). Ainsi, lorsqu'un artiste montrait une scène où les personnages d'un rêve sont reconnus grâce à une icône, il exprimait clairement le fait que les personnes étaient réelles et que l'opération onirique, par ce processus lui-même, était annulée, que les visiteurs n'étaient pas des signes mais des personnes.

Les *signa*, cependant, sont aussi des *statuae*²⁰. Lorsque la mère de Guibert de Nogent rêvait de la Vierge, elle rêvait de la Vierge de Chartres²¹. Witbert le paysan aveugle eut une vision de sainte Foy, dans laquelle celle-ci lui apparaissait sous la forme de la célèbre statue-reliquaire de Sainte-Foy de Conques²². Et lorsqu'un moine du Mont-Cassin aperçut l'âme de l'un des frères décédés emportée par saint Michel, ce saint lui apparut « exactement sous la forme que lui donnent d'ordinaire les peintres²³ ». Le fait que les descriptions de

20. Même lorsque la tentative repose sur une distinction sémiologique complète – c'est-à-dire lorsque les signes, telles les peintures et les statues, sont vus comme une sorte d'exemplification de ce qu'ils représentent –, les *signa* sont généralement identifiés avec les *picturae*, *simulacra* ou *spectacula*, comme chez saint Bonaventure, *Itinerarium mentis ad deum*, II, ii (« Signa divinitus data... vel picturae, simulacra et spectacula... sunt exemplaria vel potius exemplata », bien que l'on estime d'ordinaire que, dans cette position très forte de la sémiologie médiévale, ils sont « proposita entibus adhuc rudibus et sensibilibus, ut per sensibilia quae vident, transferantur ad intelligibilia, quae non vident, tamquam per signa ad signata... ». Cette position vient presque entièrement d'Augustin, *De doctrina Christiana*, 2, 1, 1). Cf. J. Chydenius, *The Theory of Medieval Symbolism (Societas Scientiarum Fennica. Commentationes Humanarum Litterarum, XVII, 2)*, Helsinki 1960 ; références complémentaires utiles dans l'article remarquable de R. Suckale, « Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder », *Städte Jahrbuch*, 6, 1977 : 188 et note 81. Un excellent survol de la terminologie, de l'époque classique jusqu'au Moyen Âge, se trouve sous la plume de W. Paatz, « Von der Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur », *Sitzungsbericht der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse*, 1953 (3. Abhandlung), Heidelberg 1951.

21. Guibert de Nogent, *De vita sua*, éd. E.-R. Labande, Paris 1981 : 128-130. Pour une analyse des nombreux rêves rapportés par Guibert dans son autobiographie, voir J.-Cl. Schmitt, « Rêver au Moyen Âge », in : T. Gregory (éd.), *I sogni nel medioevo, op. cit.* : 291-316.

22. *Miracula Sanctae Fidis*, éd. A. Bouillet, Paris 1897, I, 1 : 9-10.

23. *Chronicon Monasterii Cassinensis*, II, 34, in : *MGH.SS*, vii : 650. Cet exemple et les deux précédents viennent de J. Sumption, *Pilgrimage. An Image of Medieval Religion*, Londres 1975 : 52 et 313. Voir aussi les notes 14 et 15 plus haut pour d'autres exemples de rêves fondés sur des images déjà vues ou reconnus grâce à elles.

ce phénomène deviennent rapidement des formules répétitives ne retire rien à sa signification cognitive, tout au contraire.

Comme son titre l'indique, l'ouvrage d'Artémidore de Daldis *Oneiro-critica*, écrit à la fin du II^e siècle après Jésus-Christ, est consacré pour l'essentiel à l'interprétation des rêves. Tout au long de celui-ci (ou du moins lorsqu'il parle de l'apparence des dieux dans les rêves, ce qu'il fait souvent), Artémidore ne cesse de répéter qu'il n'y a aucune différence entre voir un dieu en rêve et en voir une peinture ou une statue. Cette affirmation se révèle d'une grande utilité interprétative, mais son intérêt va au-delà des services herméneutiques qu'elle peut ou non rendre. Tout d'abord, elle pose la question de savoir comment nous reconnaissons l'être divin comme tel dans un rêve. La seule façon dont nous pouvons savoir à quoi ressemblent en fait les dieux repose sur notre expérience des représentations du divin. Lorsque nous rêvons du Christ ou de la Vierge, ils ne peuvent par conséquent nous apparaître que tels que nous les avons vus dans leurs images, dans des œuvres d'art. La même remarque s'applique à Diane, Jupiter ou même Ganymède. Mais c'est surtout dans nos rêves que le Christ, la Vierge, les innombrables saints ou encore Jupiter, Diane ou Ganymède et les multiples personnages de la mythologie deviennent des actifs : ils s'y conduisent selon le seul mode d'activité que nous connaissions, celui que nous attribuons aux vivants, ou, pour les événements miraculeux, en transcendant les pouvoirs que nous savons être ceux des êtres vivants de ce monde.

Ce point est décisif, car il y a un moyen par lequel nous pouvons reconnaître le divin autrement que grâce à l'identification sur la base d'attributs déjà observés dans une image matérielle. La théologie pénètre ici dans le monde quotidien à travers la notion (ne parlons pas de doctrine pour l'instant) d'Incarnation. Dans le christianisme, la divinité du Christ est manifestée par son incarnation en homme – avec, par conséquent, tous les attributs d'un être vivant que nous pourrions connaître. Cela vaut pour toute divinité incarnée ou réincarnée. Nous nous approchons donc de l'image irréaliste ou imaginaire de Dieu lorsque nous pouvons le saisir comme homme (ou, dans d'autres religions, comme un autre être vivant). Le dieu peut alors agir de façon naturelle ou surnaturelle, se comportant justement comme un homme (ou, disons, un coq ou une abeille) le fait ou, au contraire, en transcendant ces modes d'agir. Dans les deux cas, l'événement est miraculeux : dans le premier parce que, bien que divin, le dieu se déguise en homme à l'aide de pouvoirs surnaturels ; dans

le second, parce qu'il transcende les limites naturelles de ce qu'il paraît être.

Dans la vie quotidienne pourtant, nous demeurons ignorants et sommes facilement en proie à l'illusion : bien souvent, nous ne savons pas reconnaître Dieu dans l'homme (ou dans le coq ou l'abeille). Il en va autrement dans les rêves. Car même si nous sommes trompés par l'homme, l'abeille ou le coq dans le rêve, même si nous pensons dans notre songe qu'ils ne sont que cela et rien de plus, le simple fait de nous réveiller constitue un double rappel à l'ordre. D'abord, parce que le réveil révèle à lui seul le statut surnaturel du rêve (même si, comme cela se produit souvent, nous pensons que le rêve est une expérience lucide car nous essayons alors d'établir une distinction) ; ensuite, en raison de notre exemple particulier : la référence à l'image d'un dieu pour confirmer l'identité divine de l'image onirique. Par conséquent, nous pouvons affirmer avec Artémidore qu'il n'y a aucune différence entre voir un dieu en rêve et une image de dieu en rêve.

Cela peut être poussé plus loin encore. A la fin du VII^e siècle, Jean d'Antioche raconte comment l'empereur Maurice soupçonna son frère Philippicus de vouloir le renverser. Honteux d'éprouver une telle suspicion, il s'endormit et, dans cet état d'inquiétude, il fit un rêve au cours duquel le Christ lui apparut. Celui-ci semblait donner aux serviteurs de la loi l'ordre de s'emparer de Maurice et de le placer près de la plaque de porphyre de la porte de Bronze à Constantinople. La voix divine s'adressa enfin à Maurice pour lui demander s'il préférerait être puni dans le monde présent ou dans celui à venir. Bien entendu, Maurice choisit le châtement immédiat et le Christ ordonna alors qu'il fût livré avec sa famille au soldat Phocas. A son réveil, Maurice réalisa son erreur, fit convoquer Philippicus et lui demanda son pardon²⁴.

Environ un siècle plus tard, Théophane (752-818) rapporta le songe de Maurice dans les mêmes termes, à un détail près. Dans le récit de Théophane, Maurice rêve qu'il se tient devant une *image* du Christ à la porte de Bronze. Une voix s'échappe alors de l'image pour dire : « Amenez Maurice ! ». Les serviteurs de la loi l'approchent alors et c'est une voix provenant de l'image qui demande : « Où veux-tu recevoir

24. C. Mango, *The Brazen House. A Study of the Vestibule of the Imperial Palace of Constantinople* (avec un appendice de E. Mamboury), Copenhagen, Arkeologisk-Kunsthistorik Meddelelser udgivet af de Kongelige Danske Videnskabernes Selskab, IV/4, 1959 : 111-112.

ce qui t'est dû, ici-bas ou dans le monde à venir ? » Le reste du récit ne s'éloigne pas de la version de Jean d'Antioche²⁵.

Certains chercheurs ont estimé que le texte de Jean était incomplet et qu'il avait dû aussi renvoyer à l'image du Christ plutôt qu'au Christ lui-même²⁶. Il n'en reste pas moins que, dans ce texte, Maurice a une vision du Christ et que cette vision parle. Lorsque le récit est repris par Théophane et par plusieurs autres auteurs, c'est l'image dans le rêve qui parle.

En ce sens, la philologie répète la phénoménologie ; ou, plus exactement, la tradition philologique le fait. Les incertitudes du texte reflètent les fluctuations de la définition phénoménologique, du moins lorsqu'il s'agit de rêves de la divinité. Pendant la majeure partie de l'Antiquité et du Moyen Âge, les rêves ont été considérés comme des signes de la volonté divine, ce qui est à l'origine des propriétés magiques et du caractère prémonitoire qu'on leur attribuait et dont nous ne parlerons pas ici. Nous pouvons nous contenter de dire que ce qui vaut pour les rêves vaut aussi pour les images. Les rêves du divin sont des modèles de tous les rêves. Quant aux rêves avec des images, ils soulignent la difficulté phénoménologique qu'il y a à distinguer image et réalité, non seulement dans les rêves mais aussi dans l'état de veille. Les *signa* sont des *statuae*, et les statues sont investies des qualités du *repraesentandum* vivant, homme ou dieu. Il est vrai que parfois nous ne reconnaissons pas un dieu mais une personne ordinaire dans notre rêve, en nous fondant sur une expérience postérieure. Et, bien entendu, nous pouvons aussi rêver de gens ordinaires en conformité avec leurs portraits, c'est-à-dire d'images d'eux que nous avons vues auparavant ou que nous voyons par la suite. Mais dans le cas des dieux, nous pouvons seulement les connaître à travers leurs images (sauf dans les occasions où les signes ne sont pas iconiques mais relèvent plutôt de l'indice, comme lorsque Dieu nous apparaît tel un halo de lumière).

La doctrine chrétienne de l'Incarnation se développe avec sophistication à partir de là. Le mystère de l'unité de la Trinité ne peut s'y définir qu'à partir de l'incarnation du Christ en homme. C'est ainsi qu'on a logiquement justifié l'usage des images du sacré en termes d'unité du Dieu trine²⁷. Dieu a fait l'homme à son image, mais l'image ne devient

25. *Ibid.* : 110.

26. *Ibid.* : 112.

27. Voir E. Kitzinger, « The Cult of Images before Iconoclasm », *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954 : 83-150 et G. H. Ladner, « The Concept of Image », *op. cit.*

une réalité tangible que lorsque le Christ est perçu sous forme humaine. La façon dont nous croyons que la réalité du divin imprègne l'image du divin – dans le phénomène de l'inhérence – ne peut s'expliquer qu'ainsi.

Mais l'inhérence est un phénomène familier à tout spectateur d'une image, profane ou sacrée. Notre réaction à l'art dépend toujours du degré auquel nous acceptons ou refusons l'inhérence du signifié dans le signe²⁸. Le cadre et d'autres moyens esthétiques peuvent contre-carrer les modes selon lesquels le signifié nous semble s'imposer dans l'être même du signe²⁹ ; et la façon dont nous luttons à chaque fois est constitutive de l'attitude esthétique en général. Pour utiliser une métaphore moins ardue, on peut dire que la façon dont le cadre ou tout autre moyen esthétique (notamment dans l'art ancien) nous captivent et la façon dont nous leur cédon sont des éléments constitutifs de la réponse esthétique en général. C'est un phénomène que nous rencontrons perpétuellement dans nos rêves, tout particulièrement si nous sommes enclins à en contester la réalité.

Il n'y a pas un étudiant de l'art romain, paléochrétien ou byzantin qui ne connaisse l'un des usages dogmatiques faits de l'argument selon lequel l'hommage rendu à l'image de l'empereur n'est pas autre chose que l'hommage rendu à l'empereur lui-même, et qu'ainsi, quand l'image de l'empereur est présente, l'empereur l'est aussi. « L'image pourrait bien déclarer : je suis en lui et il est en moi », écrit Athanase³⁰. Bien entendu, Athanase employa cette analyse célèbre de l'identité de l'empereur et de son image pour illustrer la nature des relations entre le Père et le Fils dans la Trinité³¹, mais c'est précisément parce qu'il reposait sur la validité évidente de la notion d'inhérence que cet exemple est si efficace. D'innombrables arguments tentèrent d'écarter cette notion embarrassante, mais la répétitivité même des objections semble en fait la renforcer par dénégation.

28. Voir les discussions approfondies de ce point dans mon ouvrage *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989 et mon article « Holy Images and Other Images », *op. cit.*

29. *Ibid.* : 75 (« Les processus de fusion et de vivification, comme leurs conséquences, sont entravés par le fait de conférer le statut d'œuvre d'art, par les procédés narratifs et même par l'enfermement de l'image dans un cadre. Tels sont les moyens par lesquels nous nous détachons de ces processus, mais nous ne pouvons cependant pas les éviter complètement »).

30. Athanase d'Alexandrie, *Oratio III contra Arianos*, 5, in : PG, 95, col. 1405.

31. Voir également G. H. Ladner, « The Concept of Image », *op. cit.* : 8.

La théorie byzantine de l'image est paradigmatique, parce que plus qu'aucune autre elle révèle une conscience aiguë de la nécessité de préciser la distinction entre image et prototype. A mon avis, aucun argument nouveau pour ou contre, concernant l'ontologie des images, n'a été avancé depuis. Je ne crois pas davantage que reprendre ces anciens arguments soit stérile ou répétitif. Même s'ils ne sont pas explicatifs, ils embrassent la totalité de la question des images, justement parce que celle-ci est avant tout psychologique et phénoménologique, et non historique ou argumentative.

Je propose donc ici deux affirmations. Tout d'abord, rappeler que l'ontologie des images sacrées est valable pour toutes les images et que la représentation des images dans les rêves illustre mieux que d'autres cas la fusion phénoménologique du signe et du signifié sur laquelle repose cette première affirmation.

La seconde est de nature méthodologique et s'oppose aux vues dominantes sur la question. Il s'agit de reconnaître que l'histoire elle-même nous fournit des témoignages de nos propres capacités cognitives. Cela peut sembler être une affirmation banale, mais si l'on admet que les contextes particuliers, historiques, sociaux ou ethnologiques, donnent en effet les preuves de capacités cognitives particulières, il n'en reste pas moins que ces capacités ne peuvent être par elles-mêmes bornées à des contextes précis. En tant qu'historiens, nous devons être capables d'identifier des capacités spécifiques dans des contextes variés, parfois proches, parfois lointains. Mon hypothèse est que les capacités cognitives (comme la tendance psychologique à fondre l'image et le prototype et à doter la première de la vie du second) sont avant tout innées, indépendantes des variations liées aux époques et aux nations. L'étude de cas historiques peut certes nous éclairer sur les contraintes que le contexte exerce sur la cognition, mais elle permet en même temps d'extraire des lois générales de la cognition, qui en tant que lois (psychologiques ou anthropologiques) transcendent la singularité ethnographique ou historique. Nous ne transgressons donc pas les règles de l'activité historique en cherchant à situer diachroniquement ces lois, même si nous devons pour les identifier recourir à une méthode synchronique. Des exemples isolés ne sont pas suffisants pour cela. Tout résultat obtenu semblant être valide doit donc être testé dans d'autres circonstances, où les conditions sont différentes, si nous voulons pouvoir parler de capacité cognitive et pas seulement d'événement cognitif.

Certains historiens traditionalistes, se donnant à tort pour des novateurs, pourraient critiquer avec virulence la méthode que j'ai adoptée ici. Ils jugeront sans doute sévèrement la façon dont j'ai rassemblé des exemples de représentation des rêves provenant de périodes très diverses. Ils indiqueront les circonstances particulières qui conditionnaient et déterminaient la représentation des rêves à Byzance ou encore au XIII^e siècle³². Bien sûr, les récits byzantins sur les rêves doivent être replacés dans le contexte de l'apologétique des images et notamment de certaines positions sur les relations entre le divin et les images du divin (par exemple dans la compilation d'histoires d'images miraculeuses du *Parastaseis*³³), ainsi que de certaines conceptions de l'efficacité magique (de quelque façon que l'on comprenne ce qu'a pu être la magie à Byzance). On dira que les Byzantins avaient des conceptions du sacré particulières qui distinguent les tendances des VII^e-VIII^e siècles à imputer aux images la vie de leur *repraesentandum* divin, et que certaines de ces conceptions avaient sans doute été empruntées aux habitudes de pensée de l'Antiquité tardive. Mais l'étiologie historique n'éclaire qu'une partie de la question, comme d'ailleurs les conditions sociales et politiques des conceptions byzantines du sacré. Où tracer la frontière ? Les historiens positivistes raffinés hésiteront à parler en bloc de Byzance ou des Byzantins – moi aussi, mais pour d'autres raisons.

Le même constat peut être porté en ce qui concerne l'apogée des récits littéraires de rêves, des débuts du XII^e au XIV^e siècle. On ne manquera pas de m'objecter – à juste titre – que le type de représentation analysé à propos de la chapelle Saint-Sylvestre se retrouve dans toute l'Europe en ce milieu du XIII^e siècle, de Saint-Germain-des-Prés à Paris et Saint-Vincent à Saint-Germain-lès-Corbeil à Saint-Pierre de Rome et San Piero a Grado près de Pise. On pourrait parler de mode, de dissémination et de bien d'autres causes pour cette brusque flambée de représentations de rêves, notamment du rêve de Constantin si intimement lié à la question importante de la donation de Constantin.

32. Voir par exemple C. Bertelli, « Römische Träume » et J. Gardner, « Päpstliche Träume und Palastmalereien. Ein Essay über mittelalterliche Traumikonographie », in : Paravini Bagliani et Stabile, *Träume im Mittelalter*, op. cit. : 91-112 et 113-124, pour un matériau très important sur les représentations de rêves du XIII^e siècle, notamment à propos des papes.

33. A. Cameron et J. Herrin (éd.), *Constantinople in the Early Eighth Century : The Parastaseis Syntomoi Chronikai* (Columbia Studies in the Classical Tradition, 10), Leyde 1984.

Tout cela serait parfaitement juste. Mais s'il n'y a pas de doute sur l'intérêt que revêt l'analyse des contraintes et des déterminations historiques de ces habitudes et de ces modes, elle laisse néanmoins dans l'ombre les mécanismes phénoménologiques des rêves. J'affirme que l'histoire en apporte les preuves et que celles-ci aboutissent à des résultats uniques et non hétéroclites. Nous resterions sans cela à la surface des phénomènes, alors que l'histoire peut et doit faire mieux.

Pour des raisons identiques, on peut dire la même chose des modes littéraires. Quel historien du Moyen Âge ne pourrait rappeler l'existence de nombreuses variantes du *topos* du rêve littéraire, du *Roman de la Rose* à Dante lui-même, en passant par la très longue et mouvementée postérité du *Somnium Scipionis* ? De ce moment d'apogée du rêve littéraire, à la fin du XIII^e et au XIV^e siècle, on pourrait dire que le rêve est devenu une simple technique narrative, un moyen commode pour introduire une histoire dont le caractère prodigieux n'est que légèrement accentué par le fait de la présenter comme un rêve. On pourrait ainsi dénier la signification plus profonde de ces récits, comme chez Césaire de Heisterbach – sur le versant religieux – ou chez Jean de Meung – sur le versant littéraire.

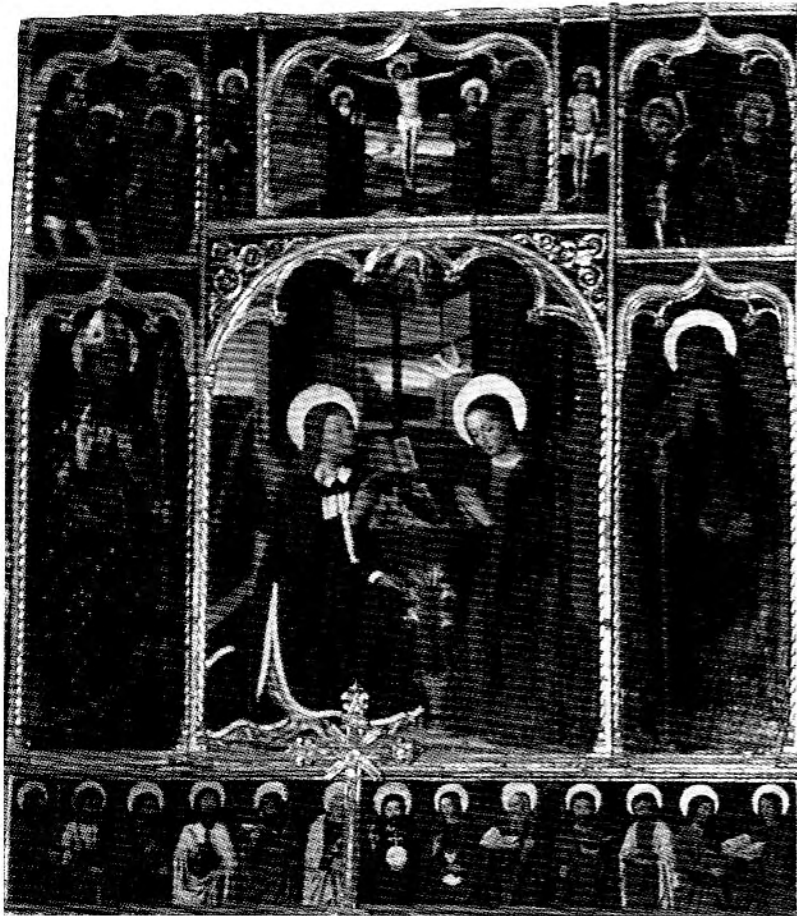
Procéder ainsi serait commettre une erreur, cependant, ou ne traiter qu'une partie de la question. Ce serait décrire l'anatomie d'un corps sans même songer à ce qui le fait vivre. La « redécouverte » périodique des rêves atteste en effet une prise de conscience à chaque fois renouvelée de la nature des relations entre image et réalité. Tous ces récits de rêves sont ainsi les symptômes et les traces des conflits intérieurs qui se nouent dans l'effort que nous faisons pour distinguer les deux. Et ces conflits sont exactement ce qui fonde la conception que nous pouvons nous faire de l'image ; ils sont au principe de la façon dont nous réagissons à ce que nous appelons images dans la réalité et images de notre imagination. Si l'on parle de capacités cognitives, comme nous le devons ici, plutôt que d'événements cognitifs particuliers, alors chaque cas doit pouvoir dans une certaine mesure fournir un témoignage psychologique qui transcende le contexte précis dans lequel il se trouve. Le but de cette contribution était d'exhumer ce type de témoignage de manière à soutenir mon affirmation sur l'ontologie des images et les conséquences de celle-ci pour leur réception.

Cela ne signifie pas soumettre les faits à un lit de Procuste, mais tend simplement à une reconnaissance de la pleine historicité de la psychologie et de l'anthropologie. Nos corps sont des corps historiques ; ils vieillissent, blanchissent et meurent ; ils réagissent à nos conditions

d'existence ; nous ne pouvons les conformer à un moule universel. En ce sens, ils relèvent de la description individuelle, particulière ; mais en même temps, tout en étant parfaitement conscients de leur statut historique, nous ne devons en aucun cas renoncer à chercher ce qui les fait vivre. Dire cela ne revient pas à nier le rôle des circonstances ou des particularités constitutives de la personnalité individuelle. Il faut simplement savoir ce que l'on fait : toute anthropologie tient compte des circonstances et donc de l'histoire, mais comprendre la logique de l'esprit dans le corps n'est qu'un premier pas dans la compréhension de notre conduite à travers les caprices et les exceptions de l'histoire ou de l'individu. La pleine compréhension peut nous demeurer fermée, précisément en raison des désordres infinis de l'histoire, mais nous ne devons pas renoncer pour autant à dépasser la description des cas et des épisodes individuels. L'histoire doit aller plus loin, aborder les moteurs du comportement et pas seulement ses symptômes dans des circonstances particulières. Procéder autrement serait se conduire comme un aveugle qui avance avec sa canne sans retenir d'enseignement des obstacles rencontrés ou des chemins parcourus. « Que les enfants ne rêvent pas pendant leur première demi-année, a écrit Thomas Browne, que les hommes ne rêvent pas dans certains pays, m'apparaît comme un rêve d'homme malade, rêvé au-delà des portes d'ivoire, ou une vision reçue avant la minuit. » Quel que soit le contenu des rêves, partout où des hommes dorment, les images oniriques se mêlent aux images de la réalité pour offrir au rêveur les illusions de la consolation, du danger, de l'espoir. L'image sacrée, comme nos rêves, connaît bien des crises, mais chacune d'entre elles s'enracine dans la perception de l'inhérence et dans notre propension à confondre image et prototype – ou, de façon tout aussi critique, dans notre effort pour résister à cette propension.



1. Livre de prières d'Arnulf II de Milan. Londres, British Museum, ms. Egerton 3763, fol. 121v, daté de la période d'activité d'Arnulf II, 998-1018. Photo British Museum. (Cf. page 81.)



II. Louis Brea (attribué à), *Annonciation*, 1499. Église de Lieuche, ancien diocèse de Nice. P. et G. Leclerc. (Cf. page 135.)



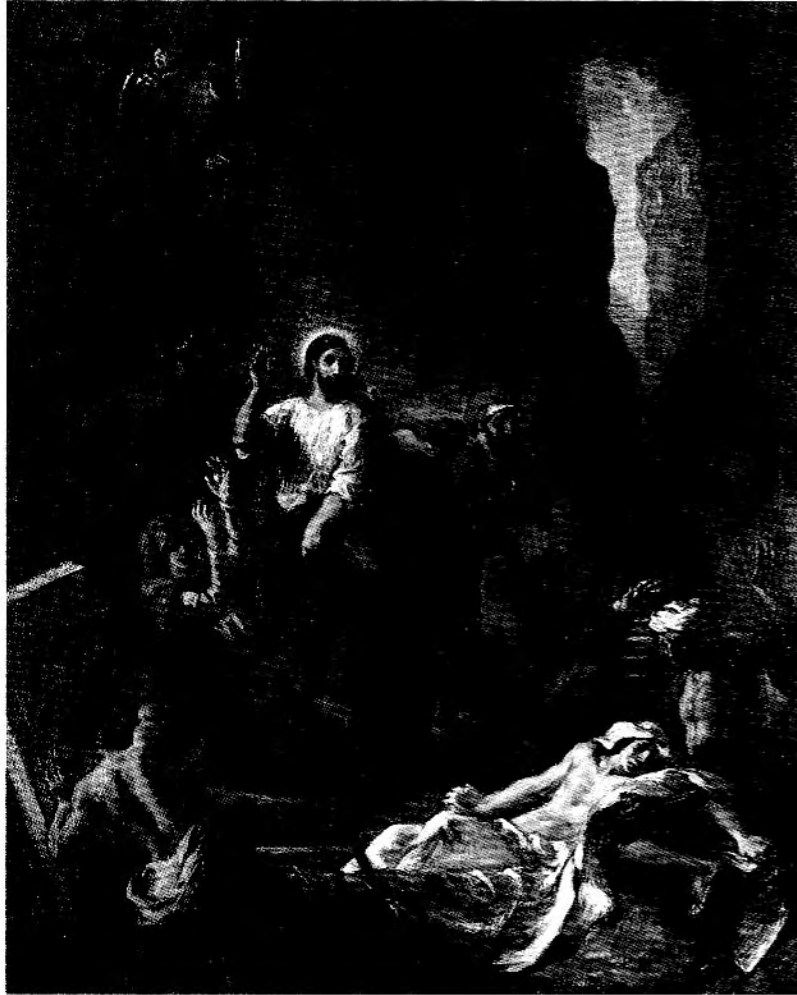
III. Jean André, *Rosaire*, 1661. Église de Pierrefeu, ancien diocèse de Glandèves. L. Thevenon. (Cf. page 150.)



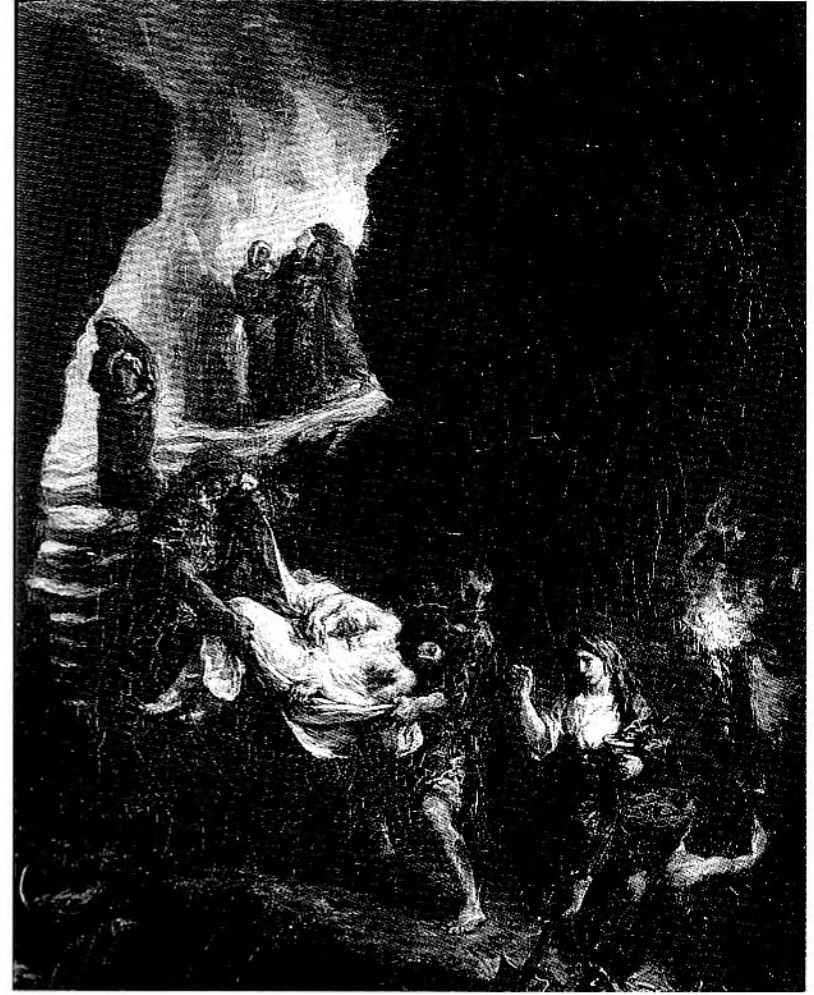
IV. Sébastien Bourdon, *Le martyre de saint Pierre*, May von 1643. Louvre Inv. 2809. Seit 1949 der Kirche von Notre-Dame in Paris zur Verwahrung überlassen. (Cf. Seite 189.)



V. Eugène Delacroix, *Pietà*, um 1850, Öl/Lw., 35 x 27 cm. Oslo, Nationalgalerie. (Cf. Seite 204.)



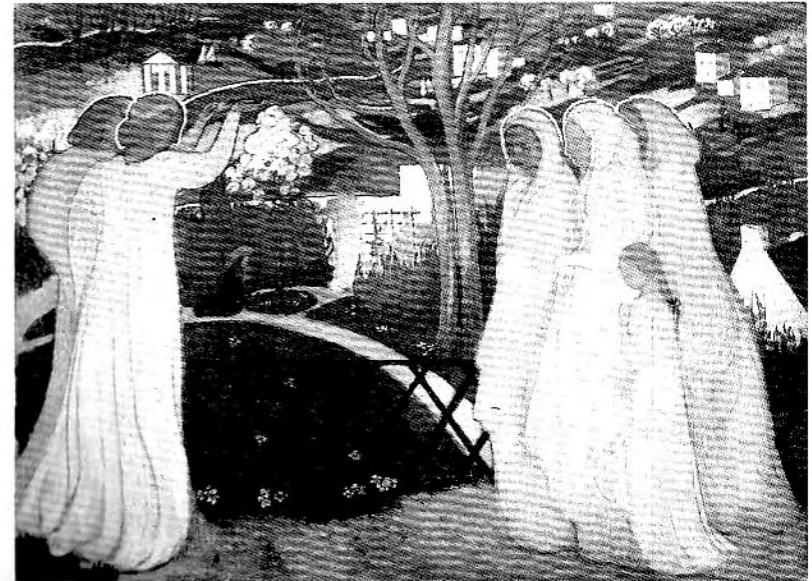
VI. Eugène Delacroix, *La résurrection de Lazare* (Auferweckung des Lazarus), 1850, Öl/Lw., 61 x 50,2 cm. Öffentliche Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basel. (Cf. Seite 209.)



VII. Eugène Delacroix, *Mise au tombeau* (Grablegung Christi), 1859, Öl/Lw., 56,3 x 46,3. Tokio, National Museum of Western Art. (Cf. Seite 210.)



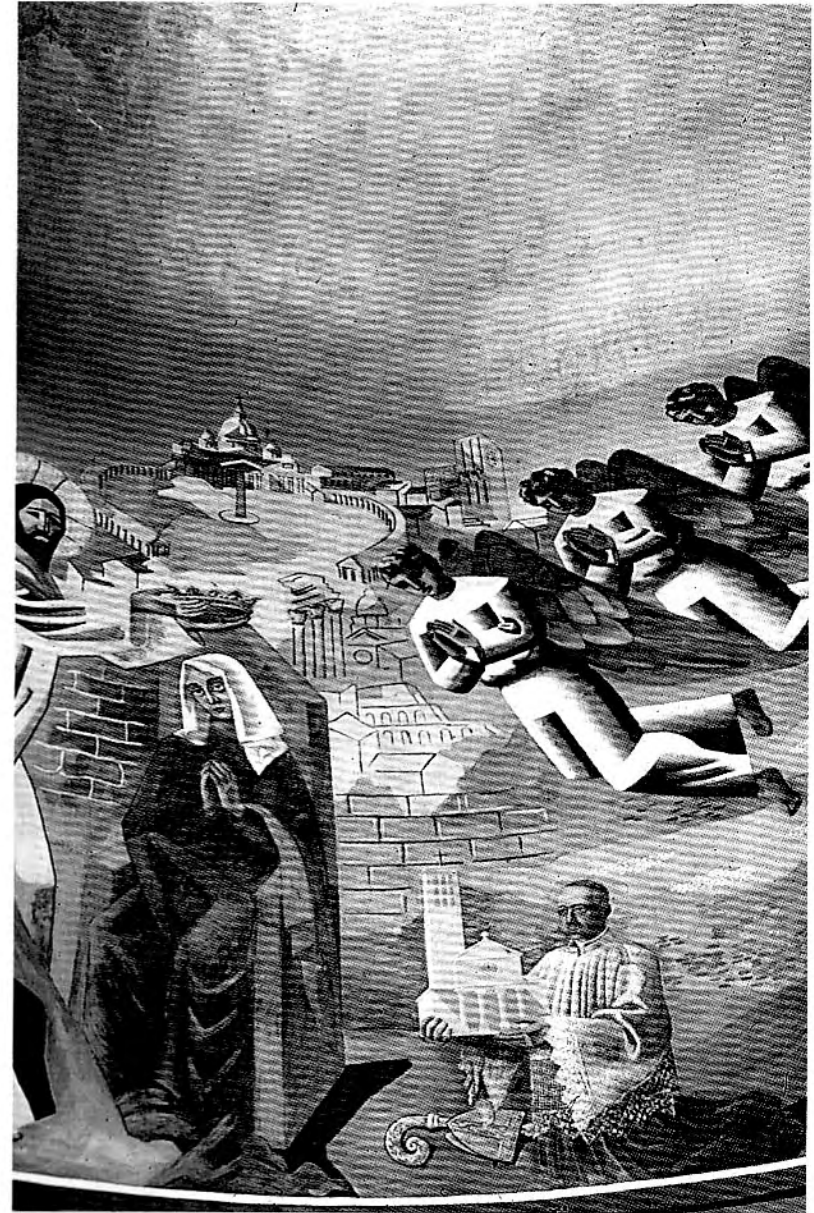
VIII. Eugène Delacroix, *Lutte de Jacob avec l'Ange* (Kampf Jakobs mit dem Engel), 1853-63, Wandmalerei in Öl und Wachs, 751 x 485 cm. Paris, Kirche Saint-Sulpice. Photo Lauros-Giraudon. (Cf. Seite 212.)



IX. Maurice Denis, *Saintes femmes au tombeau*, 1894, huile sur toile, 74 x 110 cm. Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, « Le Prieuré ». © ADAGP, Paris 2000. (Cf. page 220.)



X. Le massacre des innocents : La Mort et Hérode. Détail du vitrail de l'Adoration des Mages de Józef Mehoffer, dans la cathédrale (anciennement collégiale) Saint-Nicolas à Fribourg (Suisse), 1904. B. Besson, Lausanne. (Cf. page 241.)



XI. Gino Severini, peinture murale de l'abside de l'église Notre-Dame-du-Valentin, Lausanne, 1933, détail : le Christ couronnant la Vierge et l'évêque M^{gr} Besson présentant la maquette de l'édifice. B. Besson, Lausanne. (Cf. page 249.)



XII. Alfred Manessier, vitrail du chœur, église des Bréoux, 1948-1950. Centre régional de documentation pédagogique de Besançon. Photo Pascal Paul. (Cf. page 277.)