



Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré (dir.)

Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial Byzance et Moyen Âge occidental

Éditions de la Sorbonne

Dessin, couleurs et lumière dans l'église médiévale

La performativité de l'image lumineuse

Nicolas Reveyron

DOI : 10.4000/books.pSORbonne.39787
Éditeur : Éditions de la Sorbonne
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2019
Date de mise en ligne : 18 décembre 2019
Collection : Byzantina Sorbonensia
ISBN électronique : 9791035105457



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 6 juin 2019

Référence électronique

REVEYRON, Nicolas. *Dessin, couleurs et lumière dans l'église médiévale : La performativité de l'image lumineuse* In : *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2019 (généré le 10 janvier 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/39787>>. ISBN : 9791035105457. DOI : 10.4000/books.pSORbonne.39787.

Dessin, couleurs et lumière dans l'église médiévale : la performativité de l'image lumineuse

Nicolas REVEYRON

Contrairement aux temples de l'Antiquité, dont la *cella*, réservée à la statue de culte et à l'exposition des offrandes, restait fermée au peuple, l'église est d'abord un lieu de culte ouvert aux fidèles : elle les accueille et les abrite pendant les cérémonies religieuses. Dans les temples grecs ou romains, les architectes ont pu mettre au point des procédés d'éclairage naturel exceptionnels, véritable chef-d'œuvre d'inventivité et de recherche esthétique¹. Tout au contraire, l'édifice ecclésial remplit des fonctions pratiques qui ont imposé aux concepteurs la nécessité de rendre clairs les volumes internes. Mais la question de la luminosité naturelle de l'église ne se résume pas à son éclairage intérieur. La lumière l'enveloppe aussi à l'extérieur, où elle peut jouer sur les toits de métal, blanc laiteux ou doré, ou sur les couvertures minérales, noires ou de couleur, créant au sein de la ville, que l'église domine, des jeux de reflet colorés². Enfin, de façon plus large encore, elle l'intègre au cosmos, dans la mesure où son axe est réglé sur la course apparente du soleil. Cette problématique, dont l'étude mêle les témoignages écrits et les réalités monumentales, explorées par la physique appliquée, exige donc une archéologie des phénomènes et des textes.

ARCHITECTURE ET LUMIÈRE

L'inscription de l'architecture religieuse dans la lumière procède d'abord de la position de l'édifice dans son site, nécessairement en rapport avec la lumière du jour en général et avec le soleil en particulier. La culture paléochrétienne avait hérité de la culture romaine le souci d'articuler l'église avec les quatre points cardinaux. Dans une lettre-poème adressée en 469 (ou 470) à son ami Hesperius à propos de la cathédrale de Lyon³, Sidoine Apollinaire fournit un détail dont

1. Citons, par exemple, dans le temple de Zeus à Olympie, la tuile à *opaïon* projetant un rayon de lumière sur un dallage de marbre blanc huilé qui le renvoyait sur la statue chrysléphantine du dieu. Ou bien l'oculus zénithal du Panthéon de Rome, reconstruit sous Hadrien, qui distribuait la lumière successivement sur les statues des douze dieux. Ou encore, dans le temple de Cyzique (Asie Mineure), selon Pliny l'ancien (*Histoire naturelle*, XXXVI, 22), les fils d'or qui étaient insérés dans les joints des parements de marbre pour leur conférer une luminosité surnaturelle.
2. Voir par exemple N. REVEYRON, Les lumières de la ville médiévale. Essai sur la perception de la lumière architecturale dans le fil de la ville, dans *Les cinq sens de la ville : du Moyen Âge à nos jours*, éd. R. BECK, U. KRAMPL et E. RETAILLAUD-BAJAC, Tours 2013 (Villes et Territoires), p. 85-103.
3. SIDOINE APOLLINAIRE, *Lettres*, t. 3, éd. A. LOYEN, Paris 1970, p. 69-70.

l'interprétation littérale ne suffit pas à rendre compte d'un style si raffiné et d'une pensée si subtile. L'auteur précise que, loin d'être désaxé, l'édifice est exactement orienté sur le lever du soleil à l'équinoxe : *nec in sinistrum / aut dextrum trahitur / sed arce frontis / ortum prospicit aequinoctiale*⁴. On peut en tirer trois enseignements.

Tout d'abord, l'édifice prend place dans le réseau viaire antique, défini par les deux voies principales tracées : l'une – le *cardo* – sur l'axe des pôles et l'autre – le *decumanus* – sur la course du soleil ; il intègre ainsi doublement une dimension cosmique : d'une part, en s'adaptant à un tracé solaire, d'autre part en procédant de cette action sacrée qui est la division du sol par l'arpenteur romain⁵. Ensuite, il revêt la symbolique chrétienne des points cardinaux, qui restera une constante au Moyen Âge : la Résurrection à l'est, le Jugement dernier à l'ouest, le mal pour le nord, le Paradis pour le sud⁶. Enfin, les quatre points cardinaux lui faisant bénéficier chacun d'un éclairage particulier – la clarté est moindre au nord qu'au sud et plus constante au sud qu'à l'est ou à l'ouest –, il tire de cette orientation des ambiances lumineuses diverses et variées, qui évoluent durant la journée et selon l'état changeant du ciel.

La notion d'ambiance lumineuse

Partie intégrante de la physique appliquée, le concept d'*ambiance lumineuse* régit actuellement une abondante réglementation sur l'éclairage des lieux de travail et fournit aux succursales de la vie nocturne des jeux de lumière psychédéliques⁷.

4. Sur la cathédrale de Lyon dans l'Antiquité tardive, voir : J.-F. REYNAUD, *Lugdunum christianum, Lyon du IV^e au VIII^e siècle. Topographie, nécropoles et édifices religieux*, Paris 1998 (Documents d'archéologie française 69), p. 44-86 ; N. REVEYRON, Personnalité monumentale et identité spirituelle de la cathédrale romane. Pour une herméneutique de l'architecture. L'exemple de la cathédrale de Lyon, du IV^e au XV^e siècle, dans *Materia y acción en las catedrales medievales (ss. IX-XIII): construir, decorar, celebrar. Material and Action in European Cathedrals (9th-13th centuries): Building, Decorating, Celebrating*, éd. G. BOTO VARELA et C. GARCÍA DE CASTRO VALDÈS, Oxford 2017 (BAR International Series 2853), p. 100-112. Sur la question très délicate de l'orientation des églises à l'époque paléochrétienne, voir par exemple : S. DE BLAAUW, In vista della luce, un principio dimenticato nell'orientamento dell'edificio di culto paleocristiano, in *Arte medievale: le vie dello spazio liturgico*, éd. P. PIVA, Milan 2010, p. 15-46.
5. Pour Hygin le Gromaticus, arpenteur du I^{er} siècle ap. J.-C. : *Inter omnes mensurarum ritus eminentissima traditur limitum constitutio. Est enim illi origo caelestis, et perpetua continuatio, cum quadam latitudine rectorae diuidentibus ratio tractabilis, formarum pulcher habitus, ipsorum etiam agrorum speciosa designatio. Constituti enim limites non sine mundi ratione, quoniam decumani secundum solis decursum diriguntur, kardines a poli axe*, voir HYGIN LE GROMATIQUE, *L'établissement des limites*. 1, dans *Les arpenteurs romains*, éd. et trad. J.-Y. GUILLAUMIN, t. 1 : *Hygin le gromaticus, Frontin*, Paris 2005, p. 78.
6. S. DE BLAAUW, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale: basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Cité du Vatican 1994 (Studi e testi. Biblioteca apostolica vaticana 355-356).
7. Voir par exemple *Daylight Performance of Building. 60 European Case Studies*, éd. M. FONTOY-NONT, Londres 1998 ; S. REITER et A. DE HERDE, *L'éclairage naturel des bâtiments*, Louvain 2004. Pour le Moyen Âge, voir par exemple F. DELL'ACQUA, *Illuminando colorat. La vetrata tra l'età tardo imperiale e l'alto Medioevo: le fonti, l'archeologia*, Spolète, 2003 (Studi e Ricerche

C'est sans doute pourquoi cette notion très contemporaine nous paraît si étrangère à la culture médiévale. De fait, il n'en est rien⁸. Même si l'expression ne se rencontre dans aucun texte datant du Moyen Âge, descriptions et monuments, sous une forme ou sous une autre, en confirment la réalité. Celle-ci peut être mesurée dans l'état actuel des édifices et interprétée en fonction des paramètres qui en restituent l'état originel.

Les ambiances lumineuses, telles que l'œil humain les perçoit⁹, se définissent à partir des quatre grandeurs de base de la photométrie visuelle : d'une part, le *flux lumineux* et l'*intensité lumineuse*, qui correspondent à l'émission de la lumière, d'autre part, l'*éclairage* et la *luminance*, qui se réfèrent à sa réception.

Le *flux lumineux*¹⁰ est la puissance lumineuse émise par une source pour un faisceau d'angle solide donné. En ce qui concerne l'éclairage naturel d'un édifice, il s'agit soit de la lumière du jour¹¹, soit du soleil ou bien de la lune, source faible, mais dont les textes et l'iconographie font parfois mention, comme dans la description de la cathédrale de Nantes au VI^e siècle par Venance Fortunat : *Luna coronato quotiens radiauerit ortu, / Alter ab aede sacra surgit ad astra iubar*¹².

L'*intensité lumineuse*¹³ désigne la capacité à éclairer d'une source ponctuelle de lumière dans une direction donnée. Sa valeur dépend de la longueur d'onde et de la sensibilité visuelle correspondante : on sait qu'en vision diurne l'œil humain est plus sensible au spectre jaune-vert, moins au vert ou à l'orange, encore moins au bleu sombre et au rouge moyen¹⁴.

di Archeologia e Storia dell'Arte 4) ; N. REVEYRON, Espace et lumière, dans *Vitrail, verre et archéologie entre le V^e et le XII^e siècle. Actes de la table ronde du Centre d'études médiévales d'Auxerre, 15-16 juin 2006*, éd. S. BALCON-BERRY, F. PERROT et C. SAPIN, Paris 2009 (Archéologie et histoire de l'art 31), p. 263-276.

8. La littérature de l'Antiquité mentionne déjà la qualité de l'éclairage naturel dans les demeures des riches propriétaires. Ainsi, dans sa lettre à Gallus, pour ne prendre que cet exemple, Pline le Jeune décrit, avec une grande sensibilité aux ambiances lumineuses, la succession des pièces de sa villa maritime dont l'orientation est-ouest et les fenêtres procurent une grande luminosité. PLINE LE JEUNE, *Lettres*, t. 1, éd. et trad. A.-M. GUILLEMIN, Paris 1969, p. 84-85.
9. En science physique, la lumière est principalement une énergie. Quand il s'agit de sa perception par l'homme, la question se pose différemment : elle relève alors de la physique appliquée. La lumière visible est un rayonnement électromagnétique, compris entre les longueurs d'onde du rouge (la plus basse visible) et du violet (la plus haute visible). Les autres longueurs d'onde – ultra-violet, infra-rouge, rayons X, etc. – ne sont pas perceptibles par l'œil humain.
10. Unité de mesure : la *lumen* (lm).
11. C'est-à-dire la lumière du soleil par temps voilé, avant son apparition dans le ciel ou après sa disparition.
12. VENANCE FORTUNAT, *Poèmes*, t. 1 : livres I-IV, éd. et trad. M. REYDELLET, Paris 1994, III, 7, vers 43-44. M. ROBERT, Light, Color and Visual Illusion in the Poetry of Venantius Fortunatus, *DOP* 65/66, 2011-2012, p. 113-120 ; G. HERBERT DE LA PORTBARRE-VIARD, Le discours des édifices religieux dans les *Carmina* de Venance Fortunat : entre création poétique originale et héritage de Paulin de Nole, *Camenae* 11, 2012, p. 1-21.
13. Unité de mesure : la *candela* (cd).
14. Dans le cas de lumières monochromatiques, la différence d'intensité entre une source lumineuse qui rayonne dans le jaune-vert et une source lumineuse dans le bleu sombre ou le rouge moyen s'établit sur une échelle de 1 à 20 : pour créer une sensation visuelle de même intensité, une lumière « bleu sombre » ou « rouge moyen » doit être vingt fois plus intense qu'une lumière « jaune-vert ».

L'éclairement désigne la densité du flux lumineux reçu par une surface donnée¹⁵. La position de celle-ci dans l'édifice et son inclinaison par rapport à la lumière reçue influent directement sur l'éclairement¹⁶. Enfin, la *luminance*¹⁷ désigne la quantité de lumière émise par une surface dans une direction donnée, telle qu'elle est perçue par l'œil. Selon le traitement qu'elle a reçu, du polissage au bosselage, la surface réceptrice peut diminuer la luminance, par exemple lorsqu'elle est mate, c'est-à-dire qu'elle ne « brille » pas, ou grenue¹⁸. À l'inverse, elle peut l'augmenter, lorsque la surface est polie (marbres polis ou mosaïques à tesselles vitreuses par exemple), ou dorée (plafonds dorés à la feuille, mosaïques à fond d'or, etc.).

Ambiances lumineuses et composition architecturale

L'ambiance lumineuse d'une église varie en fonction des époques, des plans, des styles monumentaux et de la spiritualité attachée à l'institution qui se trouve à l'origine du projet architectural. La lumière naturelle doit en effet être comptée au nombre des matériaux de construction : l'architecte la modèle, l'oriente, la répartit uniment ou inégalement, en diminue ou augmente les effets. Les procédés d'éclairage naturel, nombreux, peuvent être répartis en deux groupes : la pleine lumière et les ambiances contrastées¹⁹. Les ambiances de pleine lumière sont spontanément associées à l'architecture gothique, du moins au style rayonnant qui s'impose dès le milieu du XIII^e siècle. Les cathédrales gothiques du XII^e siècle sont relativement sombres, parce que les baies hautes restent bloquées dans les voûtes : la déperdition du flux lumineux est considérable. Il faut attendre Notre-Dame de Chartres pour trouver un clair étage qui descende jusqu'au sommet du triforium, puis Saint-Denis du XIII^e siècle, pour voir les fenêtres hautes occuper aussi le triforium, dans une continuité de verrières qui deviennent un mur de lumière et d'images.

Mais la pleine lumière n'est pas l'apanage de l'art gothique. Dans l'architecture paléochrétienne, des basiliques comme Sainte-Sabine de Rome offraient aussi des volumes intérieurs bien éclairés grâce aux baies larges et nombreuses de l'abside et de la nef. À Sainte-Sabine, la délicate gradation de l'éclairement en fait une création sensiblement différente du projet gothique (fig. 1) : avec ses grandes baies positionnées

15. Unité de mesure : le *lux* (lx). Un flux lumineux de 1 lumen couvrant uniformément une surface de 1 mètre carré donne un éclairement de 1 lux.
16. Trois facteurs déterminent la valeur de l'éclairement : l'intensité lumineuse du flux arrivant dans une direction donnée, la distance à la source et l'inclinaison de la surface éclairée. Plus la source est éloignée de la surface réceptrice, plus la déperdition de lumière est grande. Dans un édifice médiéval, l'éclairement est donc étroitement dépendant des dimensions et de la position des fenêtres dans l'édifice : plus les baies sont vastes, plus la lumière naturelle pénètre dans l'édifice, et plus haut elles sont placées, plus la déperdition de la lumière au sol est importante.
17. Unité de mesure : la *candela par m²*.
18. Dans une surface grenue, la démultiplication de facettes divergentes, produite par les « grains », disperse la lumière reçue et affaiblit la luminance.
19. Parmi les ambiances contrastées, il faut classer les jeux d'éclairage qui mettent délibérément en relation la course de la lumière dans l'édifice et l'organisation des programmes iconographiques. Voir par exemple *Il Duomo di Monreale. Architettura di luce e icona*, éd. A. A. BELFIORE, Palerme 2004.

Droits numériques non obtenus.

Figure 1 - Vue intérieure, Sainte-Sabine, Rome
(photo de l'auteur).

plus bas qu'ailleurs, l'abside est le lieu le plus clair, plus lumineux même que la nef dont les fenêtres sont situées beaucoup plus haut, formant un contraste avec les bas-côtés, initialement dépourvus de fenêtres. À l'époque romane, les églises-halles comme à Saint-Savin-sur-Gartempe bénéficient aussi, de par leur structure, d'une belle lumière dans la nef : les grandes baies des collatéraux voûtés d'arêtes, qui sont de même hauteur que la nef centrale, inondent tout le volume intérieur ; le sanctuaire, en revanche, sensiblement moins lumineux, étage deux bandes de lumière (fenêtres du déambulatoire et fenêtres de l'abside). Plus tôt encore, l'église Saint-Bénigne de Dijon, reconstruite dans les premières décennies du XI^e siècle par Guillaume de Volpiano, se présente comme un ensemble monumental puissamment éclairé, qualité que la chronique de Saint-Bénigne (seconde moitié du XI^e siècle) souligne systématiquement en indiquant le nombre de fenêtres, suivant en cela une tradition de l'*ekphrasis* haut-médiévale :

« À cette crypte inférieure décrite un peu plus haut, est joint, du côté du soleil levant, un oratoire construit de forme ronde, éclairé par la lumière de six fenêtres [...] Cet oratoire a été consacré en l'honneur de saint Jean-Baptiste, dont l'autel est éclairé par la lumière de trois fenêtres. Depuis cette église, dans une tourelle à droite et à gauche, se trouvent deux escaliers de trente-sept marches, suffisamment éclairés par des fenêtres nombreuses, par lesquels on peut monter sans difficulté à la basilique de sainte Marie, Mère de Dieu. Cette église [...] est éclairée par onze vitraux [...]. De là, à nouveau, deux escaliers tournants de trente marches, assez bien éclairés, permettent de monter à l'église de la sainte et indivisible Trinité. Construite en forme de couronne et appuyée sur trente-six colonnes, ayant des fenêtres de tous

côtés et répandant la lumière du ciel ouvert, elle brille d'un éclat exceptionnel [...] ; [plus haut] il [l'oratoire Saint-Michel] a sept fenêtres [...]. Elle [l'église majeure] est éclairée par soixante-dix vitraux [...]. Il [cet édifice du temple] est éclairé par cent-vingt fenêtres vitrées ou à vitrer »²⁰.

Malgré cet éloge mérité, il est évident que les moyens techniques ne permettaient pas d'obtenir les mêmes effets que deux siècles plus tard. Mais la différence essentielle qui sépare le gothique rayonnant des créations antérieures réside dans l'ampleur de l'éclairément dont une nouvelle technologie – la pierre armée, pour reprendre l'heureuse expression d'A. Erlande-Brandenburg²¹ – a autorisé un changement d'échelle et non de nature. Cet art de bâtir a donné à un édifice comme la Sainte-Chapelle de Paris une luminosité exceptionnelle, servie par une dématérialisation des murs à qui seuls les nombreux renforts de métal établis à tous les niveaux, de l'église basse aux combles, assurent la pleine stabilité.

En revanche, l'architecture romane du XII^e siècle a privilégié les effets de contraste lumineux entre le sanctuaire et la nef. Les cisterciens y ont été sensibles pour les églises dites « de plan bernardin ». À Fontenay, par exemple, le sanctuaire est puissamment éclairé depuis l'est par deux rangs de trois baies, et la croisée du transept par un groupe de cinq fenêtres orientales échelonnées, alors que les travées des collatéraux, couvertes de voûtes perpendiculaires, n'apportent qu'une faible lumière à une nef centrale dépourvue de clair-étage. Le choix d'un arc triomphal très resserré, comme dans l'abbatiale de Fontevraud où il est complété par des passages berrichons, renforce l'effet de rupture entre une nef pénombreuse et un sanctuaire éclatant de lumière. Les grandmontains²², moines pauvres s'il en est, ont

20. *Huic paulo superius descripte inferiori crypte, coniugitur oratorium a solis ortum rotundo scemate factum, senarumque illustratum splendore fenestrarum, XXXVII cubitos habens in diametro, decem in alto (55) (...) Hoc sane oratorium sancti Joannis baptiste sacratum est honore, cujus altare illustratur trium fenestrarum lumine (60) Ab hac ecclesia sunt per cocleam dextra levaque triginta septem gradus, crebris sufficienter illustrati fenestris, per quos inoffenso ascenditur tramite ad basilicam sanctae genitricis Mariae. Ipsa vero ecclesia [...] undenisque irradiatur vitreis [...] Hinc iterum concordantes et satis lucidi utrinque per cocleam ad ecclesiam sanctae et individuae Trinitatis XXX. gradus continuatum praestant ascensum. Haec in modum coronae constructa [...] fenestris undique ac desuper patulo caelo lumen infundentibus micat excimia claritate [...] [sancti Michaelis oratorium] fenestras habet VII [...] Illuminatur [ecclesia major] septuaginta vitreis [...] Fenestrae [in templi istius edificio] clausae vel claudende vitro centum viginti. Voir *Chronique de l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon suivie de la chronique de Saint-Pierre de Bèze*, éd. L. E. BOUGAUD et M. J. GARNIER, Dijon 1875 (Analecta Divionensia 1), p. 1-195, ici p. 144-148. En dernier lieu, voir C. MARINO MALONE, *Saint-Bénigne et sa rotonde, Archéologie d'une église bourguignonne de l'an mil*, Dijon 2008 (Collection Art, Archéologie et Patrimoine), p. 239-243.*
21. A. ERLANDE-BRANDENBURG, La pierre armée aux XII^e et XIII^e siècles, dans *L'homme et la matière : l'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique. Actes du colloque de Noyon, 16-17 novembre 2006*, éd. A. TIMBERT, Paris 2009, p. 121-130.
22. *L'Ordre de Grandmont : art et histoire. Actes des journées d'études de Montpellier, 7 et 8 octobre 1989*, éd. G. DURAND et J. NOUGARET, Carcassonne 1992. L'église de la celle de Comberoumal (Aveyron) offre un exemple saisissant de cette disposition, voir C. ANDRAULT-SCHMITT, Comberoumal (commune de Saint-Beauzély), maison grandmontaine, dans *Monuments de l'Aveyron*, Paris 2011 (Congrès archéologique de France 167), p. 61-70.

poussé au plus loin la dramaturgie de la lumière architecturale. Composée d'une nef unique et d'une abside, l'église des petites «celles» grandmontaines, comme celle de Comberoumal, est éclairée principalement par les trois grandes baies de l'abside qui donne sur la nef aveugle (à l'exception de la baie occidentale, activée essentiellement en fin d'après-midi). Le violent contraste de lumière entre les deux volumes est mis en scène grâce à un subterfuge architectural : la nef est sensiblement plus étroite que l'abside. Ainsi, cette dernière devient visuellement un espace de lumière autonome, offert à la contemplation de ceux qui se tiennent dans la pénombre de la nef.

La dramaturgie de la lumière est étroitement associée à la spiritualité et à la liturgie, soit dans l'éclairage ponctuel de l'autel par une fenêtre créée à cet effet, soit dans une adaptation des baies au temps de la liturgie, comme c'est le cas dans l'abside (fin XIII^e siècle) de la cathédrale de Lyon. Composée de sept pans, cette abside est éclairée par sept lancettes à double ébrasement. Or, à l'exception de la baie centrale, toutes ces ouvertures, principalement celles du sud, ont été vigoureusement désaxées vers l'est, pour donner le meilleur rendement lumineux au moment de la messe pontificale

IMAGE MONUMENTALE ET LUMIÈRE ARCHITECTURALE

L'exemple de la cathédrale de Lyon²³ illustre parfaitement le rapport entre l'éclairage naturel, l'architecture et l'image monumentale²⁴. Au moment de la messe pontificale, par ciel dégagé, les sept verrières composent une suite lumineuse impossible à décrire, mais dont la brillance n'efface pas pour autant les images des

23. N. REVEYRON, Architecture, liturgie et organisation de l'espace ecclésial, *CSMC* 34, 2003, p. 161-177 ; Id. en coll. avec G. MACABÉO, C. LE BARRIER et H. CHOPIN, *Chantiers lyonnais du Moyen Âge (Saint-Jean, Saint-Nizier, Saint-Paul) : archéologie et histoire de l'art*, Lyon 2005 (Documents d'archéologie en Rhône-Alpes. Série lyonnaise 9), p. 55-158 ; *Lyon, la grâce d'une cathédrale*, éd. Mgr P. BARBARIN, Strasbourg 2011.
24. Voir, par exemple, G. BINDING, *Die Bedeutung von Licht und Farbe für den mittelalterlichen Kirchenbau*, Stuttgart 2003 (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main 41, 3) ; *L'architecture gothique au service de la liturgie. Actes du colloque de la Fondation Singer-Polignac, Paris, 24 octobre 2002*, éd. A. BOS, X. DECTOT et P. RICHÉ, Turnhout 2003 (Rencontres médiévales européennes 3) ; *Le symbolisme de la lumière au Moyen Âge : de la spéculation à la réalité. Actes du colloque européen de Chartres, 5-6 juillet 2003*, Chartres 2004 ; *Dom im Licht – Licht im Dom: vom Umgang mit Licht in Sakralbauten in Geschichte und Gegenwart*, éd. A. GERHARDS, Ratisbonne 2004 (Bild, Raum, Feier 3) ; N. REVEYRON, Lumière naturelle et ambiance lumineuse dans l'architecture religieuse du Moyen Âge, dans *Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici, artistici e filosofici Manipulating Light in Premodern Times. Architectural, Artistic, and Philosophical Aspects*, éd. D. MONDINI et V. IVANOVICI, Mendrisio / Milan 2014, p. 99-121 ; Id., De l'or, des marbres et le soleil : ambiances lumineuses dans l'architecture occidentale de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge, dans *La lumière parle : lumières, reflets, miroirs. Du Moyen Âge à l'art vidéo*, éd. F. COUSINIÉ, F. DE MAUPEOU et C. NAU, Paris 2016 (Ars), p. 11-30.

Droits numériques non obtenus.

Figure 2 - Les trois verrières centrales de l'abside, au centre la verrière de la Rédemption, début du XIII^e siècle, cathédrale Saint-Jean, Lyon (photo : J.-P. Gobillot).

vitraux (fig. 2). En effet, l'utilisation, pour les élévations, de grands blocs de choin²⁵ polis comme des marbres d'un blanc cassé réduit radicalement la différence de clarté entre les verrières lumineuses et les parements intérieurs. Cette disposition atténue ainsi le contraste déshabillant – une forme de contre-jour – qui, sinon, aurait rendu les figures illisibles. Au Moyen Âge, même si les recherches menées dans les textes n'ont pas encore rencontré de témoignages significatifs, les hommes de l'art ont été nécessairement conscients de cette difficulté, parce qu'elle résulte des lois intangibles de la physique et appartient à l'expérience courante. Déjà saint Augustin avait apporté, dans les *Confessions*, un rare témoignage de cette perception évoquée dans le récit de sa conversion à la vraie foi : « Car j'avais le dos à la lumière, et le visage dirigé vers les objets éclairés, aussi mon visage n'était-il pas éclairé. »²⁶ Les restaurations actuelles de la cathédrale de Chartres, qui restituent les colorations claires des enduits intérieurs, ont permis de retrouver l'équilibre entre murs et verrières, et de favoriser une excellente lecture des récits rétroéclairés, redevenus ces décors précieux comme des émaux d'orfèvrerie, prévus par leurs concepteurs²⁷.

25. Le mot *choin* est attesté dans une charte de 1192 sous la forme *chaon*, orthographiée *chuyn* dans des documents du XV^e siècle. Grands blocs de calcaire froid (jusqu'à 2,40 m de longueur) tirés des ruines romaines de la ville et réemployés dans les constructions médiévales, les choins sont à l'origine d'une esthétique romane très raffinée qui vise à restituer la monumentalité de l'architecture romaine classique en marbre (polissage et dissimulation des joints).

26. SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, VI, 16, 30. Dans la lignée du mythe platonicien de la caverne, Augustin utilise cette expérience du rétro-éclairage déshabillant pour rendre compte, de façon saisissante, de son cheminement spirituel.

27. *Chartres : construire et restaurer la cathédrale, XI^e-XXI^e*, éd. A. TIMBERT, Villeneuve d'Ascq 2014 (Architecture et urbanisme).

Cet état de choses pose la question de la réception de ces images lumineuses que sont les vitraux figurés, de leur lecture et de leur interprétation.

Les quatre réceptions de l'image

Comme les textes dits « sacrés », les images religieuses peuvent être soumises à des lectures diverses nourrissant différents niveaux d'interprétation. Dans ces conditions, on peut établir sur le modèle des quatre sens de l'Écriture²⁸ et suivant des principes énoncés déjà dans la rhétorique augustinienne, le système des quatre réceptions de l'image : esthétique (*delectare*), intellectuelle (*docere*), émotionnelle (*movere*) et performative²⁹. La performance de ce système est confirmée par un texte exceptionnel du XII^e siècle, le *Traité des divers arts* du moine Théophile³⁰, dont le prologue du livre III propose une analyse succincte mais riche de la perception de l'image par le fidèle³¹ :

Nec enim perpendere valet humanus oculus, cui operi primum aciem infiga ; si respicit laquearia, vernant quasi pallia; si considerat parietes, est paradysi species ; si luminis abundantiam ex fenestris intuetur, inestimabilem vitri decorem et operis pretiosissimi varietatem miratur. Quod si forte Dominicae Passionis effigiem liniamentis expressam conspiciatur fidelis anima, compungitur; si quanta sancti pertulerint in suis corporibus cruciamina, quantaque vitae aeternae perceperint praemia conspiciat, vitae melioris observantiam arripit; si quanta sunt in coelis gaudia, quantaque in tartareis flammis cruciamenta intuetur, spe de bonis suis animatur, et de peccatorum consideratione formidine concutitur³².

28. H. DE LUBAC, *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Écriture*, 4 vol., Paris 1959-1964 (Théologie 41, 42, 59).
29. Saint Augustin définit la rhétorique chrétienne d'après les trois finalités de l'art oratoire fixées par Cicéron : *Dixit ergo quidam eloquens, et verum dixit, ita dicere debere eloquentem ut doceat, ut delectet, ut flectat. Deinde addidit : « Docere necessitatis est, delectare suavitatis, flecte e victoriae ».* SAINT AUGUSTIN, *De Doctrina Christiana* IV, XII, 27. Voir, par exemple, J.-R. ARMOGATHE, *Plaire, instruire et édifier : les traits spécifiques de la rhétorique de la chaire*, *Littérature* 149, 2008-1, p. 44-55.
30. *Théophile, prêtre et moine. Essai sur divers arts*, éd. C. DE L'ESCALOPIER, Paris 1843. La traduction du chanoine J.J. Bourassé a été reprise dans *Théophile, prêtre et moine. Essai sur divers arts, en trois livres, corrigé, annoté et complété d'après le texte latin du XII^e siècle*, éd. A. BLANC, Paris 1980. Pour une synthèse bibliographique récente, voir : B. KURMANN-SCHWARZ, « [...] *Quicquid discere, intellegere vel excogitare possis artium* [...] », Le traité *De diversis artibus* de Théophile, état de la recherche et questions, dans *Le vitrail et les traités du Moyen Âge à nos jours. Actes du XXIII^e colloque international du Corpus Vitrearum, Tours, 3-7 juillet 2006*, éd. K. BOULANGER et M. HÉROLD, Berne 2008 (Corpus Vitrearum 23), p. 29-44.
31. Curieusement, la réflexion sur l'image monumentale, notamment dans son rapport avec la lumière, n'est pas développée dans le livre II, consacré à l'art du vitrail, mais dans le livre III, qui traite des arts précieux (*De arte fusili*). Louis Grodecki a attiré l'attention sur l'importance du prologue de ce livre III, L. GRODECKI, Le chapitre XXVIII de la *Schedula* du moine Théophile : technique et esthétique du vitrail roman, *CRAI* 120/2, 1976, p. 345-357.
32. *Théophile, essai sur divers arts*, III (cité n. 30), p. 122-123. Trad. du chanoine J.J. Bourassé, éd. A. BLANC (cité n. 30), p. 95 : « L'œil humain ne sait d'abord sur quelle chose s'arrêter ;

Comme son nom l'indique, la réception esthétique met en œuvre la sensibilité du spectateur, c'est-à-dire les réactions qu'il développe devant une œuvre d'art (au sens technique du terme) dans le domaine de l'émotion sensorielle. C'est le premier point de la question qui est abordé dans le prologue du livre III : comme dans l'art oratoire, le souci de plaire (*delectare*) a pour fin d'attirer le spectateur et d'amorcer son intérêt pour l'œuvre dans sa globalité. De manière significative, Théophile prend l'exemple de la lumière naturelle transmise par les fenêtres, qui met en valeur le verre des vitraux (*vitri decorem*), considéré dans sa beauté, la haute qualité du travail et le caractère « varié » de l'œuvre (*si luminis abundantiam [...] varietatem miratur*). Placée en tête de phrase, la mention de l'abondance de lumière (*luminis abundantiam*) valorise le rôle de l'éclairage naturel dans la dramaturgie de l'ambiance intérieure. Le terme *decus* (beauté) reste de portée générale, mais son étymologie³³ confirme l'adaptation des verrières au cadre monumental et à la sacralité du lieu. Quant à la mention de la haute qualité du travail, elle caractérise ce Moyen Âge central qui a développé, tout particulièrement dans le domaine de l'éclairage naturel des édifices religieux, aussi bien romans que gothiques, un savoir-faire et des techniques de pointe qui révèlent un véritable saut technologique

Les couleurs, dont la variété est mentionnée dans la première phrase du paragraphe à propos des décors muraux (*laquearia seu parietes diverso opere, diversisque coloribus*)³⁴, semblent curieusement oubliées dans un passage qui traite de verres colorés. Force de l'évidence ? Souci de retenue et de décence ? Il est vrai que la condamnation des vitraux de pleine couleur par le cistercien du *Dialogue d'un clunisien et d'un cistercien* (deuxième tiers du XII^e siècle) est d'abord celle de la sensualité qui leur est consubstantielle³⁵, une sensualité qui, en contexte profane et courtois, est au contraire exaltée dans une – rare – description de verrière, celle qui

s'il regarde les plafonds, ils sont fleuris ; s'il considère les murailles, c'est une espèce de jardins délicieux ; s'il est frappé des flots de lumière qui se précipitent par les fenêtres, il admire l'inappréciable beauté du verre et la variété du travail le plus précieux. Si l'âme fidèle aperçoit le spectacle de la Passion du Sauveur, représentée par le dessin, elle est pénétrée de componction. Si elle considère les tourments que les saints ont endurés dans leur corps, et les récompenses de la vie éternelle qu'ils ont obtenues, elle revient aux pratiques d'une vie meilleure. Qu'elle contemple les joies ineffables du ciel, ou les tourments horribles de l'enfer, elle s'anime par l'espérance de ses bonnes œuvres, ou elle est frappée de crainte par la vue de ses péchés.». En dernier lieu, voir H. McCAGUE, Le don des métiers : les rencontres avec la théologie dans le *De diversis artibus* du prêtre Théophile, dans *Discours et savoirs : encyclopédies médiévales*, éd. B. BAILLAUD, J. DE GRAMONT et D. HÜE, Rennes 1998 (Cahiers Diderot 10), p. 45-66.

33. Racine de *decet* : « il convient ».

34. Le motif floral renvoie aux descriptions paradisiaques de l'époque paléochrétienne.

35. C'est justement cette dimension sensorielle de la perception de l'œuvre qui en fera condamner les beautés colorées par le cistercien du dialogue avec un clunisien, composé dans le deuxième tiers du XII^e siècle : *Pulchrae et pretiosae fenestreae, vitreae saphiratae [...]. Haec omnia non necessarius usus, sed oculorum concupiscentia requirit*. Voir *Dialogus inter Cluniacensem monachum et Cisterciensem de diversis utriusque ordinis observantis*, éd. E. MARTÈNE et U. DURAND, Paris 1717 (Thesaurus novus anecdotorum V), réimp. Gregg Int., 1969, col. 1569-1654, ici col. 1584, § 36. Voir A. H. BREDERO, Cluny et Cîteaux au XII^e siècle, les origines de la controverse, *Studi medievali* 12, 1971, p. 135-175.

surplombe le Lit de la Merveille, dans le château de Changuin du *Conte du Graal* (vers 1180-1190) : « painz a colors / des plus beles et des mellors / que l'on poist dire ne fere »³⁶. Dans le passage du *Traité des divers arts*, l'absence concrète de couleur dans les verrières confirme aussi la primauté donnée par l'auteur à l'abondance de lumière naturelle. Par ailleurs, le complément *effigiem lineamentis expressam*, qui désigne la représentation de la Passion, est révélateur d'une attitude intellectuelle opposant, dans des figures en deux dimensions, le dessin et la couleur. Depuis l'Antiquité grecque, le dessin est considéré comme le moyen de représenter la réalité telle qu'on la voit et, ainsi, d'exprimer la vérité des choses, alors que les couleurs, qui apportent à la figuration un supplément de vie et de charme, relèvent, on l'a vu, de la séduction et, partant, du mensonge³⁷. Ainsi, dans les peintures comme dans la vie réelle, la présence des couleurs, leur fraîcheur (une forme de saturation) et leur brillance font succomber le spectateur à la séduction, comme Géraud d'Aurillac devant la carnation d'une fraîche jeune fille³⁸. Revenons à notre passage, qui insiste sur le dessin des figures et ignore délibérément les couleurs utilisées : le terme *effigie* – la figuration « réaliste » –, complété par *liniamentum*³⁹ – la ligne du dessin, le contour général –, montre que ce qui importe d'abord, dans ce cas précis, c'est la vérité du message transmis par l'image ainsi que sa lisibilité.

Le second point abordé concerne à la fois la perception intellectuelle et la perception émotionnelle. L'auteur considère trois cas : la Passion du Christ (*Dominicae Passionis effigie*), les souffrances des saints martyrs (*quanta sancti pertulerint in suis corporibus cruciamina*) et les fins dernières, récompenses des élus et peines des damnés (*quanta sunt in coelis gaudia, quantaque in tartareis flammis cruciamenta intuetur*). Chaque fois, l'image fait d'abord appel à l'intelligence des figurations, pour identifier les scènes, avant de susciter une émotion morale qui ouvre un temps de méditation spirituelle à l'âme du fidèle : celle-ci participe à la souffrance du Christ et est ramenée aux pratiques d'une vie meilleure par l'évocation des souffrances des martyrs et de celles du Jugement dernier.

36. *Perceval ou le conte du Graal*, vers 7473-7474. Voir M. VAUTHIER, Le paradoxe des fenêtres colorées dans le *conte du Graal*, une introduction possible à la lecture des couleurs chez Chrétien de Troyes, dans *Les couleurs au Moyen Âge*, Aix-en-Provence 1988 (Sénéfiance 24), p. 423-448.
37. Voir, par exemple, M. PASTOUREAU, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris 1989 ; J. CAGE, *Couleur et Culture. Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Paris 2008 (1^{re} éd. : *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres 1993) ; *I colori nel mondo antico. Esperienze linguistiche e quadri simbolici. Atti della giornata di studio, Siena, 28 marzo 2001*, éd. S. BETA et M. M. SASSI, Fiesole 2003 (I quaderni del ramo d'oro 5).
38. « Imprudent, écrit Odon de Cluny, il arrêta son attention sur l'éclat de ce teint si frais, et se laissa bientôt toucher par le plaisir qu'il y prit. Ah ! si, plus sage, il avait su comprendre ce que recouvrait cette apparence ! Car qu'est-ce qui fait la beauté corporelle, sinon simplement ces brillantes couleurs ? », Vie de Géraud d'Aurillac par Odon de Cluny, I, 9, 14, trad. du père G. DE VENZAC, *Revue de la Haute-Auvergne* 43, 1972, p. 220-322. Le texte latin a été récemment réédité : *Odon de Cluny, Vita sancti Geraldi Auriliacensis*, éd. et trad. A.-M. BULTOT-VERLEYSSEN, Bruxelles 2009 (Subsidia hagiographica 89).
39. Doublet de *lineamentum*, à ne pas confondre avec le terme *liniamentum* désignant le lien.

Performativité de l'image médiévale

Les réceptions esthétique, intellectuelle et émotionnelle se fondent donc dans une quatrième réception, que l'on peut qualifier de performative. De même que le sens anagogique de l'Écriture mène le lecteur à un niveau supérieur de contemplation, de même la réception performative de l'image conduit le spectateur vers un ailleurs qui le dépasse et le transforme : *ab re non facimus, si per uisibilia inuisibilia demonstramus*⁴⁰. Ce passage interpolé au VIII^e siècle dans la lettre de Grégoire de Grand au reclus Secundinus (il visait à justifier l'usage des images comme support de la dévotion) définissait déjà sans ambiguïté le rapport de l'image à l'absolu, rapport qui, durant le Moyen Âge, se décline suivant diverses orientations, comme l'a montré R. Recht pour le temps des cathédrales⁴¹.

À un niveau plus pragmatique qui rappelle la lecture tropologique, la performativité de l'image passe, selon Théophile, par la pédagogie iconique, qu'elle soit plutôt intellectuelle, selon le modèle grégorien – « parce que les ignorants y voient ce qu'ils doivent imiter »⁴² –, ou plutôt émotionnelle. Ainsi, en contemplant les figures des saints martyrs, le spectateur comprend qu'il doit amender sa vie (*vitae melioris observantiam arripit*). En revanche, la vue des peines de l'enfer suscite un effroi (*formidine concutitur*) qui entraîne le spectateur à un retour sur soi, à l'instar de Jean sans Terre devant une représentation similaire au jubé de l'abbatiale de Fontevraud, rare narration médiévale d'une réaction humaine face à une figuratio⁴³. Cette performativité repose sur la véracité de la représentation, elle-même fondée sur la vraisemblance (appel à l'expérience personnelle du spectateur), indépendamment des questions de style, qu'il s'agisse de l'évocation poétique propre à l'art roman (Saint-Lazare d'Autun, par exemple) ou de la représentation naturaliste gothique (Saint-Étienne de Bourges, par exemple)⁴⁴.

40. L. VARGIU, *Prima dell'età dell'arte: Hans Belting e l'immagine medievale*, Palerme 2007 (Aesthetica Preprint. Supplementa 20), p. 159, n. 114. Sur le rôle des interpolations dans les disputes sur l'image religieuse au VIII^e-IX^e siècle, voir J.-C. SCHMITT, *Écriture et image : les avatars médiévaux du modèle grégorien*, dans *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge. Actes du colloque, Palais du Luxembourg-Sénat, 5 et 6 mars 1987*, éd. E. BAUMGARTNER et C. MARCHELLO-NIZIA, Paris 1988 (Littérales 4), p. 119-154, ici p. 104-105 ; B. GALLISTL, *Der St. Albans Psalter und seine liturgische Verwendung, Concilium medii aevi* 15, 2012, p. 213-248, ici p. 229-231.

41. R. RECHT, *Le croire et le voir. L'art des cathédrales, XII^e-XV^e siècle*, Paris 1999 (Bibliothèque des histoires), notamment le chapitre 3 : « Le visible et l'invisible ».

42. Lettre de Grégoire le Grand à Serenus, évêque de Marseille, voir *Les images : l'Église et les arts visuels*, éd. D. MENOZZI, Paris 1991 (Textes en mains), p. 75-77.

43. Récit de la visite à l'abbaye de Fontevraud faite à la fin du XII^e siècle par Jean sans Terre et Hugues, évêque de Lincoln, qui explique au roi, effrayé, la signification de la scène. *Magna Vita Sancti Hugonis (The Life of St. Hugh of Lincoln)*, éd. et trad. D.L. DOUIE et D.H. FARMER, Londres 1961 (Oxford Medieval Texts), vol. 2, p. 136-142. Texte cité dans L. PRESSOUYRE et D. PRIGENT, *Le Jugement Dernier de Fontevraud, CRAI* 133/3, 1989, p. 804-809, ici p. 808-809.

44. Cette véracité est parfois soulignée vigoureusement par l'écrit, gravé au milieu de l'image. Ainsi, au tympan d'Autun est inscrit sous l'enfer : *Terreat hic terror quos terreus alligat error*

Avec la contemplation de la Passion, Théophile introduit une autre dimension de la performativité, plus spirituelle et de caractère anagogique. Car cette perception amène celui qui la regarde à être blessé (*compungitur*) par les souffrances du Christ, c'est-à-dire à y prendre part, dans une attitude qui préfigure les tendances de la *devotio moderna*⁴⁵. En effet, la construction de la phrase répond à une véritable mise en scène de la relation à l'image : l'enchâssement du sujet commun (*fidelis anima*) entre le verbe de la subordonnée (*conspicatur*) et celui de la principale (*compungitur*) devient une image graphique de l'étroite articulation qui existe entre la réception (intellectuelle et visuelle) et la puissance performative de l'image (conséquence immédiate). Dans ce contexte, quelle est la participation de la lumière à la performativité de l'image ? Faute d'explicitation, il faut retourner sur le terrain et analyser les dispositifs architecturaux : différentiel d'éclairage entre des images de culte à réflexion spéculaire (en or ou en argent)⁴⁶ et l'architecture de pierre ; articulation de figures peintes ou sculptées avec la fenêtre comme à la Sacra di San Michele ou à la cathédrale de Milan⁴⁷ ; localisation de verrières en fonction de l'action eucharistique comme à la cathédrale de Lyon ; focalisation de l'éclairage naturel sur l'autel, qui fait de la liturgie eucharistique une image dans la lumière suivant un renversement exploité littérairement dans *La quête del Saint Graal*.

Si les propos du moine Théophile privilégient la réaction du spectateur face à l'image, d'autres textes prennent d'abord en considération l'image elle-même et mettent en évidence le rôle des matériaux et des techniques dans sa performativité, comme si ceux-ci la douaient d'une vie autonome⁴⁸. Au VI^e siècle, par exemple,

Nam fore sic verum notat hic horror specierum. Le texte, dont la versification utilise le puissant mètre de l'épopée (hexamètre dactylique), le rythme lourd des vers léonins (rimes internes) et les sonorités terrifiantes des allitérations en t et r, devient lui-même un objet sonore, comme l'image est un objet visuel : il réunit alors en soi les quatre perceptions de l'image, voir : *Révélation. Le grand portail d'Autun*, éd. C. ULLMANN, Lyon 2011, p. 179-180.

45. Cette *componction* (*compungitur*), qui est aussi une compassion, relève en fait de cette sensibilité spirituelle qui s'est par exemple exprimée de longue date dans les larmes versées pendant les cérémonies religieuses. Voir P. NAGY, *Le don des larmes au Moyen Âge : un instrument spirituel en quête d'institution (V^e-XIII^e siècle)*, Paris 2000 (Bibliothèque Albin Michel histoire).
46. Par exemple, les œuvres en métaux précieux : les crucifix, les statues de culte, les reliquaires, les peintures murales chargées de dorures ou d'éléments métalliques, les sphères dorées ornant le Christ en gloire dans les absides de Cluny III ou de Berzé-la-Ville, plus tard, les grands retables dorés de l'époque baroque.
47. Dans l'abside romane de la Sacra di San Michele, la fenêtre d'axe, qui reçoit directement la lumière dans la matinée, est flanquée des deux figures en haut relief d'une Annonciation, traversée par le rayonnement lumineux dans une métaphore spirituelle. Dans la cathédrale de Milan, les deux personnages sont pris dans le remplage de la fenêtre d'axe du déambulatoire.
48. Le merveilleux chrétien a largement développé le thème de l'image agissante, principalement la statuaire, c'est-à-dire l'image en trois dimensions : par exemple, la statue très active de sainte Foy de Conques au XI^e siècle (*Liber miraculorum sancte Fidis*), ou celles, immobiles, de Notre Dame au doigt de laquelle l'écolier mit son anneau (Gautier de Coincy) ou sauvant d'une chute mortelle le peintre qui lui donnait ses couleurs (*Las Cantigas de Santa Maria del Rey Alfonso X el Sabio*). Voir, par exemple, J. WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développement (VI^e-XV^e siècle)*, Paris 1989 ; « De l'enfant qui mist l'anel ou doit l'ymage »,

Venance Fortunat attribuit l'apparente vitalité des personnages peints dans le clair-étage de la cathédrale de Nantes à l'association de l'art du peintre, qui allie dessin et couleurs, et du rayonnement du soleil, qui les met en mouvement, comme il le fait pour le plafond doré : « Pour notre plus grand étonnement, ce couronnement s'élève en arcades et, semblable à une montagne, le temple possède un point culminant. Là haut, des peintures s'offrent aux regards dont les nuances donnent vie aux membres : on croirait qu'elles vivent, l'art leur donnant le souffle. Dès que le soleil dans sa course a jeté son éclat sur les toits d'étain, là où frappe le rougeoiement, rebondit une lumière laiteuse. Sous l'irisation des rayons, on voit les figues aller et venir et le plafond produit les effets de l'eau de la mer. »⁴⁹ Au XII^e siècle, saint Bernard aborde un autre aspect des techniques picturales : la saturation des couleurs pour stigmatiser la réaction des fidèles devant des figures de saints qui leur apparaissent d'autant plus saints qu'ils sont plus colorés : *Ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctae alicujus et eo creditur sanctior quo coloratio*⁵⁰.

L'image dans le vitrail : métaphore, performance, efficacité

Les vitraux combinent évidemment toutes ces qualités techniques : lisibilité du dessin (contraste des grisailles rétro-éclairées), saturation des couleurs (vitraux de pleine couleur), brillance des surfaces, luminosité des figures. Il faut y ajouter les variations de la lumière naturelle – ciel clair, passages nuageux, angles d'incidence de la lumière, mouvement du soleil, qualités saisonnières de la lumière, disparition vespérale progressive, etc. – qui rendent chaque fois changeants les personnages et les scènes⁵¹ ; le phénomène, qui est communément partagé, n'a pas laissé de trace

dans *Les Miracles de Notre Dame par Gautier de Coincy*, éd. V.F. KÆNIG, Genève 1961, 2, p. 197-204 ; *El Scriptorium Alfonsi: de los Libros de Astrología a las « Cantigas de Santa María »*, éd. J. MONTOYA et A. RODRIGUEZ, Madrid 1999 (Cursos de verano de El Escorial / Universidad Complutense). Sur les figures agissantes, voir par exemple J.-M. SANSTERRE, *La imagen activada por su prototipo celestial: milagros accidentales anteriores a mediados del siglo XIII, Codex Aquilarensis 29, 2013*, p. 77-98.

49. *Illic expositos fucis animantibus artus / Vivere picturas arte reflante putas [...] Ire redire vides radio crispante figu as / Atque lacunar agit quod maris unda solet.* VENANCE FORTUNAT, *Poèmes* (cité n. 12), III, 7, vers 35-36 et 39-40. Si l'effet de houle que produisent les rayons solaires sur l'or du plafond est un *topos* de l'*ekphrasis* tardo-antique, la vivacité des personnes représentées est un procédé plus rare, révélateur d'une haute sensibilité à l'art et à la nature.
50. *Sancti Bernardi Apologia apud Guillelmum, sancti Theodorici Remensis abbatem*, XII, 28.
51. Le phénomène, qui est lié au temps long de la contemplation et contraire au sentiment de la pérennité invariable des choses, n'entre pas dans les expressions de la sensibilité médiévale. Toutefois, par certaines métaphores, Paul Claudel (*Vitraux des cathédrales de France. XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 1937, p. 1) en a consigné l'expérience spirituelle à propos de Notre-Dame de la Belle Verrière : « Je suis resté une heure en contemplation devant cette Vierge bleue, dans un halo de myosotis, qui est intronisée en haut de ce qu'on appelle la Belle Verrière. Tout le cri splendide et pur de cette heure entre les heures qui est dix heures du matin le lendemain de Pâques, cette fraîcheur lustrale, cette joie dehors, que l'on sent comme une conscience nettoyée, l'accident du nuage qui arrive et qui s'en va, tout cela était traduit aussitôt, tout cela était comme un visage peu à peu qui s'anime et qui sourit, et puis qui est devenu sérieux, et de nouveau voici le divin sourire qui s'appête à reprendre au milieu des anges agenouillés ».

patente dans la littérature médiévale, sinon peut-être dans le trésor des inventions métaphoriques, comme la citation de Job 37, 11 (dans la Vulgate) par Pierre de Roissy pour ouvrir son *Manuel des mystères de l'Église : Frumentum desiderat nubes, et nubes spargunt lumen suum*⁵². Le matériau lui-même – le verre – manifeste chaque jour une sorte de miracle permanent, d'autant plus marquant que l'expérience n'en appartient pas au quotidien⁵³ et que l'état de la physique de la lumière, héritée de l'Antiquité, ne permet pas encore de comprendre le phénomène : traversé par la lumière, le verre ne se brise pas. La littérature théologique s'en est emparée dès le IV^e siècle, avec saint Athanase d'Alexandrie, pour développer une métaphore de la virginité intacte de la Mère de Dieu, preuve de la divinité du Fils⁵⁴. Dans la *Conception Notre Dame*, par exemple, poème écrit vers 1033-1041, Wace la résume en neuf vers :

Faire virgene enfanter	Qu'a la verrine mal ne fait,
E sa virginité garder	Issi e molt plus sotilment
Une semblance vos dirai :	Entra e issi chastement
Issi cum li solelz sun rai	En Nostre Dame li fis D ⁵⁵ .
Par la verrine met e trait	

52. PIERRE DE ROISSY, *Manuel des mystères de l'Église*, d'après Paris, BNF, Nouv. acq. lat. 232, fol. 4r. Sur ce texte encore inédit, voir J.-B. HAURÉAU, Des chanceliers de Chartres appelés Pierre, *CRAI* 16, 1872, p. 440-453 ; M.-T. D'ALVERNAY, Les mystères de l'Église d'après Pierre de Roissy, dans *Mélanges René Crozet à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire*, éd. P. GALAIS et Y.-J. RIOUX, Poitiers 1966 (CCM), 2, p. 1085-1104.
53. Le développement économique et technique de l'Europe, en banalisant l'usage du verre, a fait disparaître l'aspect merveilleux du matériau. Au XVI^e siècle déjà, Bernard Palissy note, dans son *Discours admirable de l'art du verre*, que « Le verre n'est plus un secret ; résultat, on en fait partout et les gentilshommes verriers, tout gentilshommes qu'ils sont, vivent plus mécaniquement que ne le font les crocheteux de Paris ». Cité par L. FÈBVRE, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle : la religion de Rabelais*, Paris 1942 (L'Évolution de l'humanité), p. 451.
54. Ce thème de la « Semblance de la verrine », qui a connu un important développement au XII^e-XIII^e siècle, s'est pérennisé jusqu'à la Révolution, prenant parfois des colorations érotiques. Le récolement des textes a été réalisé au XVII^e siècle, puis a été repris par les auteurs du XIX^e, non parfois sans erreurs. V. CONTENSON, *Theologia Mentis et Cordis seu speculationes universae doctrinae sacrae*, 2 vol., Lyon 1668-1669 ; P.H. DEPOIX, *Tractatus theologicus de beata Maria Virgine*, Lyon / Paris 1862 ; C. STAMM, *Mariologia, seu potiores de S. Deiparata quaestiones ex Ss. Patrum ac Theologorum mente propositae*, t. 2, Paderborn 1881 ; A. SALZER, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters, mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*, Linz 1893 ; P. GABRIEL et M. ROSCHINI OSM, *Summa Mariologiae*, t. 2, Rome 1948 ; G.M. ROSCHINI, *Compendium Mariologiae*, Rome 1946 ; G. GROS, La 'semblance' de la 'verrine'. Description et interprétation d'une image mariale, *Le Moyen Âge* 97, 1991, p. 217-257 ; Id., *Ave Vierge Marie : étude sur les prières mariales en vers français (XII^e-XV^e siècles)*, Lyon 2004 (XI-XVI littérature).
55. Le thème admet des variations sur la nature du matériau transverbéré, béryl, cristal ou eau. Le cristal introduit une connotation de pureté, comme le souligne *Les Joies Notre Dame*, versification composée au début du XIII^e siècle par Guillaume le Clerc : « Dunc ne veis tu par mi un veire / Ou par mi un entier cristal / Sanz corrupcion e sanz mal / Le rai del soleil trespasser / Et de l'autre part eschauffer / E enluminer ceo qu'il trueve ? / [...] / Ne veiz tu bien ceste vertu ? / Li rais trespasse la verrine / E en remaint tute enterine / Ne ja por le rai del soleil, / Tant ne sera chaut ne vermeil », voir GROS, La 'semblance' de la 'verrine' (cité n. 54), p. 223-224.

La solidité et la transparence des verres qui ferment les fenêtres ont suscité une métaphore similaire dans sa logique matérielle, qui a été développée par des liturgistes et théologiens des XII^e et XIII^e siècles⁵⁶. Honorius Augustodunensis compare les fenêtres vitrées aux docteurs de l'Église, parce qu'ils ferment l'ouverture aux tempêtes des hérésies tout en laissant entrer la lumière de la foi, et le verre que traversent les rayons de lumière, à l'esprit des docteurs qui contemplent les réalités célestes par spéculation sur les affinités formelles⁵⁷. De l'esprit à la contemplation, l'image est rétablie dans les fenêtres et elle s'adresse à tous : pour Garnier de Saint-Victor, les fenêtres des églises sont la *mens contemplativa* des fidèles⁵⁸. Une image en soi, qui peut être détachée de son support, voire bénéficier d'une vie autonome, comme l'atteste, dans *La quête del Saint Graal*, le miracle de l'ermitage de la Forest Gaste⁵⁹ : Perceval et ses compagnons aperçoivent un cerf – c'est le Christ – entouré de quatre lions – les quatre évangélistes – se dirigeant vers la chapelle où l'ermite *volait comensier la messe dou Saint Esprit*. Le groupe animalier subit une double transformation qui accompagne son entrée dans l'édifice, comme un mouvement processionnel : il entre dans la chapelle ; puis il monte sur l'autel, où il devient la figure du Christ trônant entouré des quatre symboles des évangélistes, comme une sorte de retable ; enfin, les quatre figures allégoriques saisissant le trône, la *Majestas Domini*⁶⁰, monte sur la verrière – le vitrail figuratif est restitué le temps de ce passage – qu'elle traverse sans la briser : « Si pristrent le siege ou li Cerf se seoit, li dui as piez et li dui au chief, et ce estoit une chaire ; si en issirent par une verriere qui laienz estoit, en tel maniere que onques la verriere n'en fu maumise ne empoirree. Et quant il s'en furent alé et cil de laienz n'en virent mes riens, une voiz descendi entr'ax, qui lor dist : *En tel maniere entra li filz Dieu en la beneoite Virge Marie, que onques sa virginité n'en fu maumise ne empoirree*. Quant il oïrent cele parole, si chairent a la terre toz estenduz. Car la voiz lor donee si grant clarté et si grant escrois que il lor fu bien avis que la chapele fu cheue »⁶¹. L'image autonome regagne

56. Citons Rupert de Deutz (*Speculum Ecclesiae*), Honorius Augustodunensis (*Gemma animae*), Sicard de Crémone (*Mitræle*), Pierre de Roissy (*Manuale de mysteriis Ecclesiae*) ou Guillaume Durand (*Rationale divinarum officiorum*).

57. *Perspicuae fenestras, quae tempestatem excludunt et lumen introducunt sunt doctores, qui turbini haeresum obsistunt, et lumen doctrinae Ecclesiae infundunt. Vitrum in fenestris, per quod radius lucis jaculatur, est mens doctorum, quae coelestia quasi per speculum in aenigmate contemplatur*. HONORIUS AUGUSTODUNENSIS, *Gemma animae*, ch. CXXX *De fenestris ecclesiae* (PL 172, 586b), voir DELL'ACQUA, *Illuminando colorat* (cité n. 7), p. 142-143.

58. *Gregorianum* XV, PL 193, 409, voir VAUTHIER, Le paradoxe des fenêtres (cité n. 36).

59. *La Queste del Saint Graal, roman du XIII^e siècle*, éd. A. PAUPHILET, Paris 1923 (rééd. 1980), p. 234-235. En dernier lieu, voir M. VOICU, Voir l'invisible. Les apparitions du Christ dans *La Queste del Saint Graal*, dans *Matérialités et immatérialités dans l'Église au Moyen Âge. Actes du colloque international de Bucarest, 22-23 octobre 2010*, éd. S. DAUSSY et al., Bucarest 2012, p. 113-1278. Sur l'épineuse question des rapports entre la littérature du Graal et les spiritualités monastiques, voir J.-R. VALETTE, *La Pensée du Graal : fiction littéraire et théologie (XII^e-XIII^e siècle)*, Paris 2008 (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge 85).

60. A.-O. POILPRÉ, *Majestas Domini. Une image de l'Église en Occident (v^e-IX^e siècles)*, Paris 2005 (Histoire).

61. *La Queste del Saint Graal*, éd. PAUPHILET (cité n. 59), p. 235.

le ciel et disparaît aux yeux des spectateurs. Mais le temps de la contemplation aura suffi à ces derniers pour participer à la fois au mystère de la *Majestas Domini* et à celui de la verrière : la voix de Dieu fait l'exégèse de la *Semblance de la verrière*.

Dans le même moment s'est révélé un autre mystère, celui de l'efficacité des prières sacramentelles. En effet, selon l'interprétation des quatre symboles des évangélistes par saint Jérôme⁶², l'homme de saint Matthieu représente l'Incarnation, le taureau de saint Luc, le Sacrifice (la mort sur la croix), le lion de saint Marc, la royauté divine, et l'aigle de saint Jean, la Résurrection, tandis que la montée au ciel de la *Majestas Domini* équivaut à l'Ascension⁶³ et que la verrière, dans sa matière et dans sa dimension métaphorique, évoque la Nativité. En définitive, les images de ces événements se combinent pour illustrer, avec la garantie divine, la prière du canon *Unde et memores* qui accompagne la consécration des espèces⁶⁴ : « C'est pourquoï, Seigneur, nous, tes serviteurs, et ton peuple saint, nous souvenant de la si bienheureuse Passion de ce même Christ ton Fils, notre Seigneur, et aussi de sa résurrection des enfers, et de même de sa glorieuse ascension dans les cieus [...]. » Or, le miracle s'est produit au moment où l'ermite en « vint ou secré de la messe ».

La cathédrale de Lyon présente un exemple concret et accompli de cette théâtralisation liturgique dans la lumière de l'architecture, qui remonte à l'installation des verrières de l'abside (vers 1210-1215), et en relation étroite avec les sept chapiteaux inférieurs (vers 1185-1190) illustrant et commentant justement la double nature du Christ et le mystère de l'Eucharistie. Dans la verrière centrale, pleinement illuminée lors de la messe pontificale, les sept médaillons, commentés par sept couples de petits médaillons latéraux, reprennent les mêmes données : Annonciation et Nativité (*eiusdem Christi Filii tui*), Crucifixion (*tam beatae passionis*), Résurrection (*ab inferis resurrectionis*) et Ascension (*in caelos gloriosae ascensionis*), en trois médaillons. La lumière, l'image, l'architecture, la liturgie et la parole se mêlent à chaque messe pour donner corps, un corps visible, à l'efficacité sacramentelle

CONCLUSION

Sans pour autant confondre image performative et sacrement efficace – une confusion qui, au Moyen Âge, aurait relevé du tribunal de l'Inquisition –, force est de reconnaître une certaine similarité entre la performativité iconique et l'efficacité sacramentelle. Le serpent d'airain élevé par Moïse sur une perche dans le désert constitue un exemple remarquable d'image performative qui, en un récit à valeur

62. JÉRÔME, *Commentaire sur S. Matthieu*, éd. E. BONNARD, SC 242 et 259, Paris 1977 et 1979.

63. La disparition du groupe aux yeux des témoins (« cil de laienc n'en virent mes riens ») est reprise directement au texte des évangiles.

64. *Unde et memores, Domine, nos servi tui sed et plebs tua sancta, eiusdem Christi Filii tui Domini nostri tam beatae passionis, nec non ab inferis resurrectionis, sed et in caelos gloriosae ascensionis [...]*. On sait que, dans le courant du XII^e siècle, la Nativité a explicitement disparu de la prière *Unde et memores*. Mais sa présence persiste dans la formule « en mémoire de ton Fils, notre Seigneur », le Christ étant fils de Dieu et fils de l'homme, voir A. RAUWEL, *Expositio missae* : essai sur le commentaire du Canon de la Messe dans la tradition monastique et scolastique, *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [Online], 7 | 2003, <http://cem.revues.org/3752>.

typologique, associe une figure faite de main d'homme, une forme d'exposition, des spectateurs actifs, Moïse, Dieu, la faute et la mort⁶⁵. Saint Jean en a tiré cette comparaison avec le Christ sur la croix : « Et comme Moïse a élevé le serpent dans le désert, il faut que le Fils de l'homme soit élevé, afin que quiconque croit en Lui [...] ait la vie éternelle »⁶⁶. Pécheurs repentants, punition divine, salut : les deux images partagent le même message et une similarité formelle fonde le rapport entre type et antitype. Dans cette optique, le vitrail de la Crucifixion, installé dans le mur oriental de la cathédrale de Poitiers, c'est-à-dire en face du célébrant à l'autel, acquiert une force aussi puissante que la verrière de la Rédemption dans la cathédrale de Lyon⁶⁷. Ainsi, aux « sacrements comme signes qui font ce qu'ils signifient »⁶⁸, répondent, dans l'image, les dimensions métaphorique, symbolique et performative qui débouchent sur une forme d'efficacité : le spectateur peut non seulement être changé dans ses affects et sa foi, mais aussi se trouver introduit dans une vision anagogique, comme Galaad devant le Graal. La lumière, évidemment, est un vecteur privilégié de l'image, qu'elle s'y pose ou qu'elle la traverse. Il serait intéressant de relire l'image contemporaine, dans toutes ses formes, sous l'éclairage de la perception médiévale. Dans le domaine de l'art contemporain, le travail de James Turrel sur les basses lumières, qui fait naître des formes iconiques à la frontière du perceptible et affecte puissamment ses spectateurs, rejoint, mais sur un tout autre registre, le mystère des théophanies⁶⁹.

Nicolas Reveyron
Université Lumière Lyon 2
UMR 5138 – Archéologie et Archéométrie

65. Voir Nombres 21, 4-9 : Moïse affronte la colère blasphématrice du peuple, puis accède à sa demande de pardon en installant, sur conseil divin, un serpent d'airain sur une perche, afin que tous les hommes mordus par les serpents vengeurs de Dieu trouvent la guérison en regardant la sculpture de bronze.
66. Jean 3, 14-15, traduction de la TOB.
67. M. ANGHEBEN, La Crucifixion du chevet : entre liturgie eucharistique et dévotion privée, dans *La cathédrale Saint-Pierre de Poitiers : enquêtes croisées*, éd. C. ANDRAULT-SCHMITT, La Crèche 2013, p. 350-363.
68. I. ROSIER-CATACH, Les sacrements comme signes qui font ce qu'ils signifient : signe efficace vs. efficacité symbolique, *Transversalités* 105, 2008/1, p. 83-106.
69. J. TURRELL, *Lyon, Musée d'art contemporain*, cat. exp., Lyon 1992.