



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

Introduction

Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré

DOI : 10.4000/books.pSORBONNE.39721

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

BRODBECK, Sulamith ; POILPRÉ, Anne-Orange. *Introduction* 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 08 janvier 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/39721>>. ISBN : 9791035105457. DOI : 10.4000/books.pSORBONNE.39721.

Introduction

Sulamith BRODBECK, Anne-Orange POILPRÉ

Les textes réunis dans cet ouvrage sont le résultat d'une année de réflexion collective, menée lors d'une journée d'étude et de quatre après-midis de conférences et débats, autour de l'image chrétienne au sein de l'espace ecclésial médiéval à Byzance et en Occident¹. Ce volume inaugure le programme de recherche *IMAGO-EIKON. Regards croisés sur l'image chrétienne médiévale entre Orient et Occident*, qui bénéficie du soutien du Labex RESMED (Religions et Sociétés dans le Monde Méditerranéen), de l'HiCSA (Histoire Culturelle et Sociale de l'Art) et de l'INHA, dans le cadre d'une action collaborative menée avec le domaine médiéval porté par Isabelle Marchesin. *IMAGO-EIKON* est né de nos spécialités respectives en iconographie chrétienne du haut Moyen Âge et du Moyen Âge central, et de la confrontation de nos points de vue articulés autour de deux aires géographiques et culturelles différentes, en tout cas déterminées comme telles par les découpages académiques.

Cette approche comparatiste s'inscrit dans une volonté de transversalité et dans l'actualité historiographique. En 1990 déjà, le célèbre ouvrage d'Hans Belting, *Bild und Kult*, mettait en avant une ère de l'image commune à l'Orient et à l'Occident jusqu'en 1200², dans un Moyen Âge à la fois occidental et oriental. Depuis, la double prise en compte de l'Orient byzantin et de l'Occident médiéval s'impose comme une voie déterminante dans la compréhension de nombreux phénomènes artistiques³. L'étude de l'image chrétienne bénéficie largement de ce positionnement méthodologique et de la mise en regard des langages iconographiques, des techniques, mais aussi des pratiques culturelles et des usages. L'histoire de la religion et celle de l'individu

1. Les rencontres ont eu lieu à l'INHA : une journée d'étude introductive le 25 septembre 2015 et quatre après-midi de conférences-débats entre février et juin 2016 sur des thèmes précis : *L'image dans l'espace sacré : enjeux historiographiques et perspectives* ; *Lumière et éclairage de l'espace culturel : perception et réception des images* ; *Images monumentales et jeux d'échelle : les dynamiques spatiales du lieu de culte* ; *Visibilité et lisibilité du dialogue entre images et inscriptions dans l'espace culturel*.
2. H. BELTING, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris 1998 (trad. de *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990).
3. Par exemple : *Orient et Occident méditerranéens au XIII^e siècle. Les programmes picturaux*, éd. J.-P. CALLET et F. JOUBERT, Paris 2012. Voir aussi le bilan historiographique de M. BACCI, *Vieux clichés et nouveaux mythes : Constantinople, les icônes et la Méditerranée*, *Perspective 2*, 2012, p. 347-364 ; l'auteur insiste sur le déplacement du centre de gravité de l'analyse historiographique : « On est ainsi passé de l'évocation constante – et mythifiée à bien des égards – de Constantinople, à la mise en valeur de la Méditerranée [...] en sa qualité d'espace dynamique d'interaction culturelle » (p. 359).

demeurent ainsi étroitement liées à l'histoire de l'image⁴. Comme le précise Jean-Claude Schmitt dans son introduction au colloque *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*, si la Latinité et Byzance se sont différenciées toujours plus par leurs choix linguistiques, politiques, religieux et esthétiques, l'image demeure pourtant un des meilleurs révélateurs des différences et ressemblances des sociétés⁵.

L'IMAGE DANS L'ESPACE ECCLÉSIAL : BILAN HISTORIOGRAPHIQUE ET RÉFLEXIONS C OISÉES

L'analyse des images dans l'espace ecclésial au Moyen Âge implique aujourd'hui une large prise en compte du contexte monumental et rituel. Depuis les années 1980, la recherche a bénéficié de l'apport des études sur la liturgie pour en faire un aspect prééminent dans l'analyse et l'interprétation des images. L'aire byzantine s'est révélée particulièrement réceptive à cette démarche, comme en témoignent les travaux de Christopher Walter, Henry Maguire, Robin Cormack, Jean-Michel Spieser, Catherine Jolivet-Lévy et Sharon Gerstel qui montrent tout l'intérêt, pour l'étude iconographique, mais aussi pour la compréhension de l'édifice dans son ensemble, d'analyser ce lien entre le figuré et son environnement cérémoniel⁶. Les images n'y opèrent pas un simple dédoublement du rite, mais un véritable commentaire, complétant et parachevant la liturgie⁷. L'insertion dans un ensemble monumental complexe, structuré par ses dimensions pratiques et fonctionnelles, permet au figuré une large polysémie. En effet, le positionnement des images, pensé en fonction de leur contenu sémantique, implique des effets d'échos, de correspondances et de résonances, qui expriment des orientations théologiques, dévotionnelles, mais aussi littéraires (comme l'attestent les travaux pionniers d'Henry Maguire)⁸ et politiques.

4. BELTING, *Image et culte* (cité n. 2), p. 27.

5. *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée. Actes du colloque international, Rome, Academia belgica, 19-20 juin 1998*, éd. J.-M. SANSTERRE et J.-C. SCHMITT, Bruxelles / Rome 1999 (Bulletin de l'Institut historique belge de Rome 69), p. 11-12.

6. Nous ne citerons ici que les références les plus significatives pour le sujet qui nous occupe : C. WALTER, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres 1982 ; H. MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981 ; R. CORMACK, *Writing in Gold. Byzantine Society and Its Icons*, Londres 1985 ; J.-M. SPIESER, Liturgie et programmes iconographiques, *TM* 11, 1991, p. 575-590 ; C. JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991 et plus récemment EAD., Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint à Byzance, dans *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge. Actes du colloque de 3^e cycle romand de Lettres, Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000*, éd. N. BOCK, P. KURMANN, S. ROMANO et J.-M. SPIESER, Rome 2002, p. 71-84 ; S. E. J. GERSTEL, *Beholding the Sacred Mysteries: Programs of the Byzantine Sanctuary*, Seattle / Londres 1999.

7. Voir notamment la conclusion de C. JOLIVET-LÉVY, Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Âge, dans *Pratiques de l'Eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge). Actes du séminaire tenu à Paris, Institut catholique, 1997-2000*, éd. N. BÉRIOU, B. CASEAU et D. RIGAUX, Paris 2000 (Collection des études augustiniennes. Série Moyen Âge et Temps modernes 45-46), p. 161-200, ici p. 200.

8. Outre MAGUIRE, *Art and Eloquence* (cité n. 6), voir aussi le recueil d'articles ID., *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*, Aldershot 1998 (Variorum collected studies series 603).

Aussi bien pour l'Occident médiéval que pour Byzance, la recherche a largement exploré les relations entre le sacré, l'espace, le rite et l'image, conjuguant ces notions de multiples manières. Parmi l'abondante littérature sur le sujet, sont parus de nombreux ouvrages collectifs et pluridisciplinaires : en 2001, *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident. Études comparées*⁹, sous la direction de Michel Kaplan, aborde l'organisation de l'espace sacré en ses dimensions physique, symbolique et métaphorique ; en 2002, *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge* interroge, dans une chronologie longue et une géographie large, l'œuvre d'art dans ses modalités et ses usages liturgiques et cérémoniels¹⁰ ; plus récemment, en 2010, *Art médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, sous la direction de Paolo Piva, propose, pour chaque phase de la période médiévale, une réflexion sur les liens dynamiques qui unissent le figuré à l'espace rituel¹¹ ; en 2011, *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, édité par Cécile Voyer et Éric Sparhubert, insiste à nouveau sur l'importance de l'iconographie dans l'institution symbolique du lieu ecclésial¹².

L'enquête autour de la liturgie, de ses objets et de ses images est également menée autour de l'autel et de son décor, comme en témoigne, en 2006, *Decorating the Lord's Table. On the dynamics between image and Altar in the Middle Ages*, dirigé par Søren Kaspersen et Erik Thunø, qui considère aussi bien le contenu symbolique du décor que son impact visuel¹³. Mentionnons enfin *Thresholds of the Sacred: architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West*, dirigé par Sharon Gerstel (2006), consacré au chancel, au *templon* – devenu iconostase à Byzance – et au jubé, indissociables de leur décor afin de valoir comme seuils sacrés¹⁴.

Ces nouvelles approches marquent une rupture historiographique touchant au rapport entre espace et figuration puisque l'image ne peut désormais plus être interrogée indépendamment de son environnement et de son emplacement. À l'échelle de cas particuliers, cette compréhension de l'image dans son espace permet bel et bien d'expliquer certains caractères inhabituels de décors déjà bien étudiés. Par exemple, la scène de la Dormition dans l'église de la Panaghia Arakiotissa à Lagoudéra (1192), qualifiée par Robin Cormack d'« asymétrique, déséquilibrée et étrange », présente un Christ « rejeté sur le côté » de la composition (fig. 1)¹⁵. Par des rapprochements avec des ensembles cappadociens, ainsi qu'avec certains manuscrits, Andréas

9. *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident. Études comparées*, éd. M. KAPLAN, Paris 2001 (Byzantina Sorbonensia 18).

10. *Art, cérémonial et liturgie* (cité n. 6).

11. *Art médiéval : les voies de l'espace liturgique*, éd. P. PIVA, Paris 2010.

12. *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, éd. C. VOYER et E. SPARHUBERT, Turnhout 2011 (Culture et société médiévales 22).

13. *Decorating the Lord's table: on the dynamics between image and altar in the Middle Ages*, éd. S. KASPERSEN et E. THUNØ, Copenhague 2006.

14. *Thresholds of the sacred: architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West*, éd. S. E. J. GERSTEL, Washington DC 2006.

15. CORMACK, *Writing in Gold* (cité n. 6), p. 174.

Droits numériques non obtenus.

Figure 1 - Dormition, mur sud du naos, Panagia Arakiotissa, Lagoudéra, 1192
(photo : A. Nicolaïdès).

Droits numériques non obtenus.

Figure 2 - Vue d'ensemble du naos sous la coupole, Panagia Arakiotissa, Lagoudéra, 1192
(photo : A. Nicolaïdès).

Nicolaïdès a pu montrer qu'il s'agissait d'une variante typologique rare, et alternative, de la formule centrée¹⁶. Mais une prise en compte de l'environnement spatial peut donner toute sa signification à cette particularité iconographique puisque la Dormition, située sur le mur sud du naos, fait pendant à la Présentation de Marie au Temple, figurée au nord. Les deux compositions se font écho dans un rapport nord-sud ainsi que dans le décentrement du sujet principal (fig. 2). Le concepteur du programme – et de la scène de la Dormition – a bien pris ici en considération le caractère tridimensionnel du décor cherchant à entourer « physiquement » le spectateur des protagonistes principaux de ces deux épisodes de la vie de la Vierge : Marie devant le grand prêtre Zacharie au nord et l'âme de Marie dans les bras de son Fils au sud, regroupés dans la partie orientale de la composition, vers le sanctuaire. Dans la nef de la cathédrale de Monreale, la succession des médaillons des martyrs de Sébaste aux intrados des arcades¹⁷ présente une particularité que la prise en compte de l'environnement spatial explique également très bien. Dans cette suite répétitive de médaillons, un seul sur l'ensemble du groupe du bas-côté nord est orienté vers le sud. Cette « étrangeté », longtemps inexpiquée par la critique, se comprend si l'on considère que ce médaillon sommital matérialise l'axe de la porte latérale nord, d'usage quotidien pour les fidèles. Il invite à se diriger vers la nef et signale un passage physique.

Si les orientations historiographiques sur l'Occident médiéval et l'Orient byzantin ont suivi des évolutions parallèles dans l'intérêt porté à l'image dans sa relation à l'architecture et aux rites qui s'y déroulent, certains spécialistes du Moyen Âge occidental, comme Herbert Kessler, Jean-Claude Schmitt, Jean Wirth ou Daniel Russo, ont mené leurs travaux sur l'image religieuse chrétienne au sein d'une plus large enquête sur l'église-monument, « lieu ecclésial » auquel on reconnaît une fonction sociale majeure articulant l'organisation spatiale de la société médiévale tout entière. Des travaux historiques sur l'ecclésiologie comme *La Maison Dieu* de Dominique Iogna-Prat¹⁸ (2006), touchant à de nombreuses questions relatives aux manifestations visuelles et matérielles de l'Église, confortent également l'étude des images chrétiennes dans cette voie. Au début des années 1990, l'ouvrage pionnier de Jérôme Baschet¹⁹ sur les fresques de l'église de Bominaco, dans les Abruzzes, avait commencé à désenclaver la réflexion sur l'image en contexte ecclésial d'un lien exclusif et passif avec la liturgie, pour rendre aussi à l'église (et à tout ce qu'elle contient) un statut beaucoup plus large que la simple fonction d'abriter le rite²⁰.

16. A. NICOLAÏDÈS, L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre. Étude iconographique des fresques de 1192, *DOP* 50, 1996, p. 97, l'auteur cite Tokali II et le manuscrit Harley 1810.
17. S. BRODBECK, *Les saints de la cathédrale de Monreale. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XI^e siècle en Sicile*, Rome 2010 (CEFR 432), nos 9 à 48 pour les martyrs de Sébaste, ici saint Angias (n° 38).
18. D. IOGNA-PRAT, *Maison Dieu : une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800-v. 1200)*, Paris 2006.
19. J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images : les fresques de Bominaco, Abruzzes, 1263 : thèmes, parcours, fonctions*, Paris/Rome 1991 (Images à l'appui 5).
20. Ces réflexions sont prolongées et élargies dans : ID., *L'iconographie médiévale*, Paris 2008, chap. 4 : L'iconographie au-delà de l'iconographie, p. 155-188.

L'étude des processus de spatialisation ecclésiale a ainsi permis de mieux appréhender les rapports sociaux dans l'Occident médiéval²¹. Les historiens de l'art byzantin semblent être restés plus longtemps sous l'emprise du structuralisme et du symbolisme cosmologique de l'église, suivant lesquels l'image est insérée au sein d'un programme dogmatique signifiant, et d'un ensemble d'éléments entretenant des relations étroites et indivisibles²². Toutefois, les travaux de Robert Nelson, Leslie Brubaker, Antony Eastmond, Catherine Jolivet-Lévy, Sofia Kalopissi-Verti et Sharon Gerstel, pour ne citer qu'eux, ont révélé aussi le rôle social de l'image qui découle nécessairement de l'étude du commanditaire / donateur, de la réception du décor et du « public » auquel il s'adresse²³. De telles orientations impliquent une ouverture sur la dimension anthropologique de l'image qui a animé les occidentalistes avec les travaux de Jean-Claude Schmitt et qui, du côté des byzantinistes, trouve un écho dans l'ouvrage novateur de Sharon Gerstel, *Rural lives and landscapes in late Byzantium : art, archaeology, and ethnography*²⁴. Par le croisement des sources, l'auteure étudie le village comme une micro-société, où les images sacrées des petites églises, par leur choix, leur iconographie et leur mise en espace, agissent dans le quotidien de la vie rurale et révèlent les mécanismes sociaux du village tardo-byzantin.

Ces approches contextualisantes ont récemment fait émerger aussi bien pour l'Occident médiéval que pour Byzance, de nouvelles problématiques autour de la perception de l'œuvre. Pour le monde byzantin, la peinture d'icônes a été un objet d'étude privilégié, notamment dans ses aspects fonctionnels et dévotionnels, son instrumentalisation lors du rite ou des processions et, plus récemment, sa dimension émotionnelle. L'aspect figuratif et symbolique de l'œuvre passe au second plan pour davantage mettre en avant sa valeur sensorielle et performative, comme en témoignent par exemple les travaux récents de Bissera Pentcheva pour l'Orient et d'Éric Palazzo pour l'Occident²⁵. Cet accent porté sur l'expérience individuelle

21. D. MÉHU, *Locus, transitus, peregrinatio*. Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XI^e-XIII^e siècle), dans *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations. Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 37^e congrès*, Mulhouse 2006, p. 275-293.
22. Voir *infra* p. 14-15.
23. On s'intéresse à des questions d'ordre sociologique, on étudie l'origine et les motivations des commanditaires (voir par exemples les études de S. Kalopissi-Verti et C. Jolivet-Lévy) et l'impact des images sur la société. Citons, entre autres, L. BRUBAKER, *Perception and Conception. Art, Theory and Culture in Ninth-Century Byzantium*, *Word and Image* 5, 1989, p. 19-31 ; A. EASTMOND, *An Intentional Error? Imperial Art and "Miss"-Interpretation under Andronikos I Komnenos*, *The Art Bulletin* 76, 1994, p. 502-510. Robert Nelson s'est intéressé très tôt à ces questions, voir notamment son recueil d'articles R. NELSON, *Later Byzantine Painting: Art, Agency and Appreciation*, Aldershot 2006 (Variorum Collected Studies Series 853).
24. S. E. J. GERSTEL, *Rural Lives and Landscapes in Late Byzantium: Art, Archaeology and Ethnography*, New York 2015.
25. B. PENTCHEVA, *The Sensual Icon: Space, Ritual and the Senses in Byzantium*, University Park (PA) 2010 et son dernier ouvrage : EAD., *Hagia Sophia. Sound, Space, and Spirit in Byzantium*, Penn State 2017 ; É. PALAZZO, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris 2014 (Épiphanie) ; *Les cinq sens au Moyen Âge*, éd. É. PALAZZO, Paris 2016 (Patrimoines).

et collective du sacré, qui touche de nombreux travaux depuis les années 2010, conduit à réfléchir sur un environnement plus large encore, quant à la présence et la réception du figuré, en prenant en compte le rôle de la lumière, du son et de l'odeur dans l'espace ecclésial²⁶. L'image est alors intégrée à un phénomène expérimental et sensoriel complexe et multidimensionnel qu'elle contribue pleinement à activer, devenant partie intégrante de l'« œuvre d'art totale » qu'est l'église, au sens contemporain du terme.

APPRÉHENDER LA VISIBILITÉ ET LA PRÉSENCE DE L'IMAGE PAR LA MOBILITÉ ET LA FIXITÉ

Dans le sillage des recherches sur l'image et son lieu, *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental* met au cœur de son propos une interrogation simple : dans l'organisation complexe de l'espace de l'église, les emplacements choisis pour les images qui ornent les murs et les objets ne permettent pas toujours de les voir, d'en déchiffrer le contenu. Certaines images semblent réservées à des fractions de l'assemblée stationnant dans des espaces spécifiques, d'autres sont visibles depuis les principales zones affectées aux fidèles ou aux clercs, d'autres encore sont situées trop haut. Le rapport, a priori évident, entre représentation et visibilité se trouve donc souvent complexifié, contraignant à faire appel à une catégorie alternative : la notion de présence. Analyser la tension existant entre les trois catégories que sont figuration, visibilité et présence implique une étude croisée des sources écrites, des œuvres figurées et des monuments. Deux critères essentiels entrent alors en jeu : la mobilité (le mouvement en général) et la fixité, qui permettent de prendre en compte les multiples jeux d'échelles à l'œuvre dans l'église, impliquant des objets, des manuscrits, des dispositifs liturgiques, des gestes, des déplacements physiques, dialoguant avec un décor appliqué au corps même du monument, épousant le caractère immobile de l'architecture. L'interprétation de la visibilité de l'image et des dynamiques qui animent et structurent le lieu de culte ne peut se passer d'interroger parallèlement les textes liturgiques, monastiques ou littéraires, afin de mettre en rapport le discours des sources avec le témoignage des œuvres.

26. Sur la lumière, outre la contribution de cet ouvrage traitant de cette question, nous renvoyons à la publication récente *La lumière dans les religions du livre : une approche pluridisciplinaire*, éd. J. BONNÉRIC et N. PANAYOT, *Chronos*, numéro spécial 32, 2015. Sur le lien entre l'image et la musique dans l'église médiévale, on mentionnera *Resounding Images. Medieval Intersections of Art, Music and Sound*, éd. S. BOYNTON, D. J. REILLY, Turnhout 2015. Enfin, nous pouvons mentionner le colloque « Religion et sensorialité. Antiquité et Moyen Âge », du Labex Resmed, 5-6 juin 2015, sous la direction de B. Caseau, avec en particulier la communication d'É. NERI : « Construction et perception de la lumière dans les mosaïques proto-byzantines ». Sur la notion d'expérience du sacré, voir N. SCHIBILLE, *Hagia Sophia and the Byzantine aesthetic experience*, Farnham 2014 et *L'Église, lieu de performances. "In locis competentibus"*, éd. S.-D. DAUSSY et N. REVEYRON, Paris 2016 ; plus largement : *Experiencing Byzantium. Papers from the 44th Spring Symposium of Byzantine Studies, Newcastle and Durham, April 2011*, éd. C. NESBITT et M. JACKSON, Farnham 2013.

Si les objets liturgiques peuvent être « en mouvement » car portés en procession ou activés lors du rite, les images monumentales semblent prisonnières de leur fixité liée au caractère statique des parois, des voûtes, des coupôles qu'elles recouvrent. Toutefois, les éléments architectoniques – arcades, voûtes, pavement – sont fréquemment décrits dans les *ekphraseis* par le mouvement. Dans la célèbre description de Sainte-Sophie par Paul le Silencieux, les colonnes sont dites dansantes, les arcs s'élançant, les conques jaillissent²⁷. Même si ce type de texte est peu fréquent dans les sources occidentales, les poèmes de Venance Fortunat participent d'une même tradition descriptive. L'étude de Michael Roberts²⁸ a bien montré combien ces textes sont redevables à une tradition littéraire antique de l'*ekphrasis*, pour mieux décrire une scénographie expressive de l'espace ecclésial, grâce à des jeux de lumière, de réfraction, animant constamment (et différemment selon le moment de la journée) le monument. Comme le précise Ruth Webb, les termes employés font partie intégrante du vocabulaire métaphorique de ce genre littéraire, mais l'attribution du mouvement et de l'animation à des entités statiques a également pour but de rendre le sujet vivant et de refléter l'expérience physique vécue dans l'édifice même²⁹. Le mouvement appliqué à la description de l'architecture renvoie au déplacement du fidèle dans l'église, pour qui l'architecture est forcément « en mouvement » au gré de son cheminement. Robert Nelson démontre d'ailleurs comment une *ekphrasis* – ici celle de Sainte-Sophie de Constantinople par le patriarche Photios en 867 – a clairement trait à la vision comme démarche active. Il oppose le caractère passif de l'écoute, comme phénomène distant et discontinu, à la dimension dynamique de la vue qui implique une connexion, une immédiateté³⁰.

Que dire alors de la fixité du décor monumental ? À propos de Byzance, on envisage encore trop souvent – à la suite du célèbre ouvrage d'Otto Demus, *Byzantine Mosaics Decoration* (1948), jalon dans l'historiographie – le décor sur les parois comme construit selon des règles tributaires du dogme et de la conception cosmologique de l'édifice, et reflétant un seul principe organique et indivisible. Le décor monumental

27. R. WEBB, The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in 'Ekphraseis' of Church Buildings, *DOP* 53, 1999, p. 59-74, ici p. 68 ; EAD., *Ekphraseis of Buildings in Byzantium: Theory and Practice*, dans *Ekphrasis. La représentation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves : réalités et imaginaires*, éd. V. Vavřínek, P. ODORICO et V. DRBAL (Byzantinoslavica LXIX/3 supplementum), Prague 2011, p. 20-32.
28. M. ROBERTS, Light, Color and Visual Illusion in the Poetry of Venantius Fortunatus, *DOP* 65-66, 2011-2012, p. 113-120.
29. WEBB, The Aesthetics of Sacred Space (cité n. 27) ; voir aussi L. JAMES et R. WEBB, 'To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places': Ekphrasis and Art in Byzantium, *Art History* 14-1, 1991, p. 1-17.
30. R. NELSON, To Say and to See. Ekphrasis and Vision in Byzantium, dans *Visibility before and beyond the Renaissance: Seeing as others saw*, éd. R. NELSON, Cambridge 2000, p. 143-168 ; pour un bilan historiographique des études des descriptions byzantines des œuvres d'art, le genre de l'*ekphrasis*, voir N. ZARRAS, A Gem of Artistic *Ekphrasis*. Nicholas Mesarites' Description of the Mosaics in the Church of the Holy Apostles at Constantinople, dans *Byzantium, 1180-1204: 'The Sad Quarter of a Century?'*, National Hellenic Research Foundation. *International Symposium* 22, Athènes 2014, p. 261-282.

est alors considéré en tant qu'ensemble indissociable depuis la coupole jusqu'aux parties basses des parois, répondant à des « principes fixes », à un « système ». Deux arguments avancés par Demus méritent d'être reconsidérés : le découpage vertical et le principe organique du décor monumental. Déjà Sharon Gerstel, dans sa thèse de doctorat en 1993, remettait en question le découpage vertical de Demus qui privilégie la coupole au détriment du sanctuaire et qui ne correspond pas à la vision donnée par les textes théologiques³¹. Ainsi, si l'on reprend la *Mystagogie* de Maxime le Confesseur, rédigée au VII^e siècle, on est frappé par l'importance et la fécondité du concept d'espace. Véritable « théologien-architecte », Maxime considère le plan de l'édifice non pas simplement comme des lieux juxtaposés mais comme des entités déterminées par une tension dynamique entre la nef et le sanctuaire³². Bien plus tard, Syméon de Thessalonique, au XV^e siècle, associe la division de l'église, du narthex au sanctuaire, à une vision métaphorique tripartite depuis la terre jusqu'au saint des saints, au-dessus du firmament et du ciel³³. Le découpage est donc horizontal, dans une transition et un cheminement, par seuils successifs, tant physiques que spirituels, d'ouest en est. Le décor devient ainsi « divisible », « fractionnable » dans une logique répondant non plus au seul symbolisme cosmologique mais à des points de vue ponctuels et occasionnels liés à un emplacement physique au sein de l'église. Ainsi, les icônes monumentales peintes qui flanquent le *templon* ou prennent place sur les murs adjacents perdent de leur fixité, notamment quand elles sont dédoublées sur le mur oriental du narthex et sur la façade extérieure de l'église. Comme l'a démontré Sophia Kalopissi-Verti, elles matérialisent alors des seuils, manifestant, selon les inscriptions et les épithètes employées, une gradation dans le processus dévotionnel d'intercession, de supplication et de réponse pour le salut et la rédemption³⁴.

Pour l'aire occidentale, la question du mouvement et de la mobilité vis-à-vis du figuré a trouvé un nouvel essor autour des notions d'*iter*, de *transitus* au sein du *locus* ecclésial, examinées par Didier Méhu et présentes également sous la plume de Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar dans l'ouvrage qu'ils cosignent : *'Iter' et 'locus'. Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne*³⁵. L'étude des chapiteaux, mais aussi une saisie globale du décor de l'édifice ecclésial, se font à l'aune d'une conception dynamique de l'église comme bâtiment (comme immeuble), également présente dans les écrits de Sicard de Crémone (1155-1215). L'église devient alors un lieu de mobilité spirituelle, visuelle, physique, un mouvement accompagné, exprimé, exalté par le décor. Un bref extrait

31. GERSTEL, *Beholding the Sacred* (cité n. 6), p. 5-6.

32. MAXIME LE CONFESSEUR, *La Mystagogie*, intr. et trad. M.-L. CHARPIN-PLOIX, Paris 2005, p. 89-90.

33. ST. SYMEON OF THESSALONIKA, *The Liturgical Commentaries*, éd. S. HAWKES-TEEPLES, Toronto 2011, p. 91 et suiv.

34. S. KALOPISSI-VERTI, The Proskynetaria of the Templon and Narthex: Form, Imagery, Spatial Connections, and Reception, dans *Thresholds of the Sacred* (cité n. 14), p. 107-132.

35. J. BASCHET, J.-C. BONNE et P.-O. DITTMAR, *Iter et Locus. Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne*, *Images re-vues* Hors-Série 3, 2012 (publication en ligne : <https://imagesrevues.revues.org>).

invite à la réflexion autour de cette question du mouvement : « En rythmant la progression longitudinale de la nef et des bas-côtés, ces points de force que sont les chapiteaux contribuent (que leur décor soit majoritairement végétal ou plus historié) à musicaliser l'*iter* qui traverse le lieu rituel »³⁶.

L'étude du cycle vétérotestamentaire de la nef de Saint-Savin par Jérôme Baschet³⁷ adosse également son approche à la notion de mobilité, tant narrative que physique, puisqu'il faut parcourir la nef sur toute sa longueur pour percevoir ce décor dans son ensemble et embrasser la continuité de l'histoire qui s'y déploie (fig. 3). C'est justement cette continuité iconographique de la voûte qui organise la mobilité visuelle et programmatique articulée autour de l'axe longitudinal, une mobilité qui s'opère également à un degré spirituel. Si les déploiements d'images et les logiques de sens accompagnent des mouvements visuels tout en structurant et en délimitant l'espace cultuel, la question de la mobilité dans l'église est étroitement connectée à celle de l'orientation de l'édifice de plan basilical, qui domine dans l'Occident médiéval. Les termes du problème sont remarquablement posés par l'étude de Silbe de Blaauw³⁸, parue en 2010, autour de la notion d'espace liturgique. De Blaauw montre qu'aux origines paléochrétiennes la question du positionnement du célébrant et de la communauté, ainsi que la valorisation des reliques dans cet espace longitudinal qu'est la basilique, se pensent en fonction de l'afflux de lumière naturelle venant animer les surfaces intérieures des sanctuaires. Les interactions précises avec les programmes picturaux sont bien sûr très difficiles à restituer, mais il n'en demeure pas moins que les premières églises basilicales des IV^e et V^e siècles prennent pleinement en compte le fait que l'espace intérieur où stationnent les fidèles et le clergé ne sont pas visuellement statiques.

Dans *Les voies de l'espace liturgique*, Paolo Piva³⁹ posait les termes de la mobilité dans le sanctuaire en fonction des parcours destinés à rapprocher les fidèles des reliques qu'ils viennent vénérer, une dynamique structurante pour l'espace cultuel. La réflexion menée sur le déambulatoire et les dispositifs architecturaux accueillant fidèles et célébrants suscite également de nombreuses questions sur les parcours visuels parmi les images dont sont remplies les églises et sur les multiples effets de seuil ainsi occasionnés⁴⁰.

36. *Ibid.*, chap. 1, § 30. Sur le mouvement et la mobilité, nous pouvons également citer *Meaning in Motion. The Semantics of Movement in Medieval Art. International Congress on Medieval Studies 42, Kalamazoo 2007*, éd. N. ZCHOMELIDSE et G. FRENI, Princeton 2011.
37. J. BASCHET, La voûte peinte de Saint-Savin : ornementation et dynamique axiale du lieu rituel, dans *L'iconographie médiévale* (cité n. 20), p. 101-124.
38. S. DE BLAAUW, En vue de la lumière. Un principe oublié dans l'orientation de l'édifice de culte paléochrétien, dans *Art Médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, éd. P. PIVA, Paris 2010, p. 15-46, ici p. 37-40.
39. P. PIVA, Les voies de l'espace liturgique, dans *Art Médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, éd. P. PIVA, Paris 2010, p. 81-130.
40. Voir les différentes contributions dans *Thresholds of the Sacred* (cité n. 14) et la bibliographie antérieure. Mentionnons également le colloque international et interdisciplinaire : *Le transept et ses espaces élevés dans l'église du Moyen Âge central : pour une nouvelle approche fonctionnelle (architecture, décor, liturgie et son)*, tenu à Lausanne, 20-21 avril 2015, en partenariat avec l'Université catholique d'Angers, organisé par Barbara Franzé et Nathalie Le Luel, dont la publication est très attendue.

Droits numériques non obtenus.

Figure 3 - Vue intérieure du vaisseau central, abbatale Saint-Savin, Saint-Savin-sur-Gartempe, Vienne, début du XII^e siècle (photo : commons.wikimedia.org).

VISIBILITÉ, INTELLIGIBILITÉ, PRÉSENCE

La visibilité d'une image relève de critères multiples et variables dans le temps : l'architecture, les aménagements liturgiques, la disposition du mobilier. Ainsi, les configurations architecturales, depuis le plan basilical jusqu'au plan en croix grecque inscrite, n'impliquent pas les mêmes degrés de visibilité et jouent sur les continuités, les césures et les ruptures dans l'appréhension visuelle de l'espace et de son décor.

Les différentes clôtures du sanctuaire déterminent, elles aussi, des niveaux de visibilité et d'invisibilité de l'image. Le caractère visible ou non du décor dépend donc de son emplacement dans l'église, de sa hauteur, paramètres ensuite modulés par l'éclairage et la technique mise en œuvre, une délicate combinaison de facteurs ayant des incidences sur la lisibilité et l'intelligibilité du figuré⁴¹. Dans les sources écrites, les images sont évoquées en premier lieu par la lumière, les matériaux et la couleur⁴². Liz James l'a bien souligné, la couleur est elle-même décrite en termes de luminosité, de réflexion et de brillance, caractères qui permettent parfois en définitive de rendre compte de la technique même de la mosaïque et de sa mise en œuvre⁴³. Mais surtout la couleur crée l'animation des formes⁴⁴.

Venance Fortunat, dans le premier livre de ses poèmes, évoque en ces termes la basilique Saint-Vivien, près de Saintes : « L'or à profusion étincelle d'un éclat fauve et le pur métal répand ses rayons. Les lambris, achevés avec un art nouveau, flambent et l'on croit que l'artiste a donné vie à des animaux sauvages⁴⁵ ». Il semble qu'il faille considérer ces descriptions médiévales comme une perception tangible et non simplement allégorique des œuvres. Il a été démontré récemment combien l'*ekphrasis*, par Nicolas Mésarités, du cycle post-résurrectionnel des Saints-Apôtres à Constantinople était une description détaillée et minutieuse des dix-huit scènes inscrites dans un ensemble cohérent, montrant un réel souci de spatialité qui laisse penser que l'auteur avait les mosaïques sous les yeux lorsqu'il rédigea ce texte⁴⁶.

La visibilité du décor se décline également différemment selon le « public » visé et le statut de l'église. Si l'on part du principe – contestable par ailleurs – qu'une image s'adresse à un public spécifique, sa réception ne sera bien entendu pas la

41. Si la notion de hauteur ou d'échelle est encore assez peu prise en considération, on remarquera un intérêt accru pour l'étude de la lumière, que celle-ci soit naturelle ou artificielle
42. Outre la lumière évoquée dans les *ekphraseis*, les *typika* mentionnent les icônes qui font l'objet d'un éclairage artificiel précis ; voir J.-M. SPIESER, Le monastère du Pantocrator à Constantinople : le *typikon* et le monument, dans *Many Romes. Studies in Honor of Hans Belting*, éd. I. FOLETTI et H. L. KESSLER, Brno/Lausanne 2015 (Convivium II, 1), p. 202-217. Sur les reflets et les effets de lumière sur les matériaux à partir des sources, voir certaines contributions 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. Voir aussi E. BORSOOK, Rhetoric or Reality: Mosaics as Expressions of a Metaphysical Idea, *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz* 44, 2000, p. 2-18.
43. L. JAMES, *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford 1996 (Clarendon Studies in the History of Art 15) ; EAD., Color and Meaning in Byzantium, *Journal of Early Christian Studies* 11-2, 2003, p. 223-233.
44. EAD., What Colours were Byzantine Mosaics?, dans *Medieval Mosaics. Light, Color, Materials*, éd. E. BORSOOK, F. GIOFFREDI SUPERBI et G. PAGLIARULO, Florence 2000 (Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 17), p. 35-46, ici p. 44 : par la couleur qui lui donne forme, l'image prend vie et devient réelle, comme l'attestent certains écrits des Pères de l'Église, dont Grégoire de Nysse et Jean Chrysostome.
45. VENANCE FORTUNAT, *Poèmes*, éd. et trad. M. REYDELLET, Paris 1994, livre I, poème XII, p. 31 : *Quo super effusum rutilans intermicat aurum / et spargunt radios pura metalla suos. / Ingenio perfecta nouo tabulata coruscant / artificemque putas hic animasse fe as.*
46. ZARRAS, A Gem of Artistic *Ekphrasis* (cité n. 30), p. 263 : « [...] his sophisticated language does not create confusion, but rather serves the iconography ».

même si elle est vue par un souverain, un officiant, un moine, un donateur, un laïc ou la communauté des fidèle⁴⁷. En outre, cette potentielle visibilité dépend du cheminement au sein de l'espace sacré et des parcours empruntés quand ces derniers nous sont connus. Si les sources historiques, liturgiques, monastiques et parfois hagiographiques nous renseignent avec précision sur les rites, les hymnes, les prières, le cérémoniel et les processions, elles ne livrent que peu d'informations spatiales précises ou liées à un lieu particulier : c'est toute la difficulté que rencontre Vasileios Marinis dans son étude sur l'architecture et le rite dans les églises de Constantinople entre le IX^e et le XV^e siècle⁴⁸.

La Chapelle Palatine de Palerme offre a contrario – de par son caractère royal, les sources conservées et la richesse de son décor – une étude de cas exceptionnelle autour de la notion de visibilité et de présence de l'image. Située au cœur du Palais des Normands, cette église a fait l'objet d'une *ekphrasis* prononcée par Philagathos de Cerami, intellectuel et moine de langue grecque actif à la cour de Roger II de Sicile (1130-1154)⁴⁹. Dans son sermon, Philagathos fait l'éloge du souverain, le comparant au soleil dont la splendeur domine tout, image reprise dans une homélie du même auteur prononcée pour la fête du Dimanche des Rameaux en présence du roi Roger II. Le souverain faisant son entrée est qualifié de radieux et la célébration est considérée comme une fête aussi bien divine que royale, illuminée de deux splendeurs. Or, la thématique de la lumière est omniprésente dans le décor du bras sud du transept à travers la présence d'un troisième Christ Pantocrator tenant le livre ouvert sur le célèbre verset de l'évangile de Jean (8, 12) « Je suis la lumière du monde », de la scène de la Nativité et, sur le mur sud, du Baptême et de la Transfiguration, deux fêtes de la lumière par excellence⁵⁰. Comme le souligne Slobodan Ćurčić, la personne qui pénétrait par la porte sud était vue depuis le côté opposé, mais aussi depuis l'entrée du sanctuaire, comme intrinsèquement liée à ces images et plus précisément à la scène de l'Entrée du Christ à Jérusalem, située juste au-dessus de la porte (fig. 4)⁵¹. Une telle visibilité, une telle relation iconographique-fonctionnelle ne pouvait être destinée qu'à la personne du roi, entrant pour son couronnement⁵² ou lors d'une fête triomphale comme l'était celle du dimanche des Rameaux pendant laquelle le souverain entrait en grande pompe dans la ville de Palerme puis dans sa propre chapelle.

47. H. BELTING, *L'image et son public au Moyen Âge*, Saint-Pierre de Salerne 1998 (1^{re} édition : *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981).

48. V. MARINIS, *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople: ninth to fifteenth Centuries*, New York 2014.

49. M. L. FOBELLI, *L'ekphrasis di Filagato da Cerami sulla Cappella Palatina e il suo modello*, dans *Medioevo: i modelli. Atti del Convegno internazionale di studi Parma, 27 settembre-1 ottobre 1999*, éd. A. QUINTAVALLE, Milan 2002, p. 267-275.

50. La thématique de la lumière est notamment développée par E. BORSOOK, *Messages in Mosaics. The Royal Programmes of Norman Sicily, 1130-1187*, Oxford 1990, p. 33-38.

51. S. Ćurčić, *Ulteriori riflessioni sugli aspetti palatini della Cappella Palatina di Palermo*, dans *Die Cappella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen*, éd. T. DITTELBACH, Swiridoff 2011, p. 377-385, ici p. 380.

52. *Ibid.*

Droits numériques non obtenus.

Figure 4 - Mur sud du sanctuaire, Chapelle Palatine, Palerme, 1143
(photo : Swiridoff Verlag, Künzelsau, 2011).

Un autre passage de l'*Ekphrasis* de Philagathos rend compte de la perception graduelle et de la réception du *decorum* de la Chapelle Palatine. Ainsi lorsque l'auteur s'attarde sur le plafond de la nef, il insiste sur l'aspect finement sculpté de celui-ci, façonné de petits paniers qui en font « une imitation des cieux transparents du Paradis, illuminés d'un cœur d'étoiles »⁵³. Philagathos rend compte ici de la technique même des *muqarnas* qui, par une suite d'alvéoles sculptées ou de nids d'abeilles, place le

53. M. ANDALORO, Restituire l'insieme e le sue parti, dans *Ibid.*, p. 440-445, ici p. 440 ; FOBELLI, *L'ekphrasis* di Filagato (cité n. 49), p. 267 ; A. NEF, *Conquérir et gouverner la Sicile islamique aux XI^e et XII^e siècles*, Rome 2011 (BEFAR 346), p. 148-174 : « Quelles approches pour le plafond de la Chapelle Palatine ? ».

spectateur sous un ciel étoilé. Or, celui-ci n'est pas uniquement une métaphore, inspirée de la littérature byzantine, mais bien la perception que l'on en a lorsqu'on se situe physiquement dans cet espace (fig. 5) : si les peintures sont présentes mais difficilement visibles, les formes du plafond le sont et leur réception est bien réelle.

Droits numériques non obtenus.

Figure 5 - Plafond à *muqarnas*, nef, Chapelle Palatine, Palerme, 1143
(photo : Swiridoff Verlag, Künzelsau, 2011).

Le caractère visible ou non des images implique des questionnements autour de leur possible (ou impossible) intelligibilité. Un décor visible n'est pas nécessairement intelligible et, dans cette optique, les inscriptions qui accompagnent les images jouent un rôle complexe qu'il convient d'explorer spécifiquement, tant la relation entre le figuré, les textes et l'espace architectural revêt des formes multiples et ambivalentes. Jeremy Johns a ainsi analysé les inscriptions arabes du plafond qui sont visibles mais non lisibles et viennent souligner visuellement, et de manière signifiante, la forme des étoiles. Il n'en demeure pas moins que ces inscriptions, même si elles n'étaient pas intelligibles, chantent le souverain et la création divine, et valent par leur seule présence⁵⁴. Ainsi, la Chapelle Palatine offre le cas unique d'une démonstration efficace, qui témoigne de la subtilité du langage monumental de l'iconographie et de la sophistication des stratégies de présence, de symbolique et de visibilité de l'image.

54. J. JOHNS, Arabic Inscriptions in the Cappella Palatina: Performativity, Audience, Legibility and Illegibility, dans *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, éd. A. EASTMOND, New York 2015, p. 124-147. Lire aussi dans ce même ouvrage la très intéressante introduction d'A. Eastmond, intitulée «Viewing Inscriptions» et articulée autour des thèmes suivants : Writing as art ; Reading and viewing ; Interactions and conversations ; Memory and performativity.

Droits numériques non obtenus.

Pour tenter de résoudre les contradictions impliquées par le positionnement de certaines images hors de vue, Beat Brenk⁵⁵, dans un article paru en 2005, s'appuie sur une brève étude de Paul Veyne sur la colonne Trajane⁵⁶. Une analogie avec la représentation de la Guerre contre les Daces, dans un grand souci de détail jusqu'au sommet mais visible sur quelques spires seulement (fig. 6), conduit Brenk à prendre en considération l'idée d'un « art d'expression » appliquée à l'art médiéval. C'est par cette formule que Paul Veyne qualifie une image à fort contenu narratif et sémantique, mais qu'un dispositif spatial empêche d'être décryptée : des images présentes et visibles – bien que réduites et floutées pour l'œil du fait de la hauteur où elles se hissent –, mais pas nécessairement intelligibles. Cette approche interroge la tension existant entre le processus de structuration de l'espace par le figuré et la possibilité de percevoir ces mêmes images. Brenk conclut finalement que ce sont les ambitions et les moyens rhétoriques voulus par le commanditaire qui déterminent ce qui est visible, et compréhensible ou non. Cependant, les propositions théoriques de Paul Veyne, à propos de la colonne Trajane, recelaient des potentialités théoriques larges⁵⁷, allant au-delà de ce qu'en retient Beat Brenk, notamment autour d'une dissociation de principe entre une image et sa réception visuelle directe, et de l'idée qu'une partie du figuré non seulement peut mais doit échapper au regard.

La magistrale synthèse d'Herbert Kessler, intitulée *Seeing medieval Art*⁵⁸, parue en 2004, consacre à cette question un chapitre venant parachever un ensemble de catégories matérielles et sémantiques. Sept parties successivement intitulées *La matière, La fabrication, L'esprit, Le livre, L'Église, La vie (et la mort), Performance*, se concluent sur la question du voir (*Seeing*), notion maintes fois analysée dans ses travaux sur l'iconographie. Qu'est-ce qu'implique la visibilité de l'image de Dieu dans le sanctuaire ? Kessler rappelle la force de cette interrogation, d'apparence pourtant assez simple, en évoquant les représentations de l'Ascension montrant le Christ représenté à demi, déjà soustrait à la vue de ses disciples (fig. 7)⁵⁹. En effet, renvoyant à Augustin, il affirme que ce choix iconographique participe de l'idée que le Christ devait disparaître de la vue de ses contemporains afin qu'ils puissent adresser à sa divinité l'amour ressenti pour sa personne. Une image à demi visible possède donc bien, dans cette partialité même, la faculté d'évoquer des réalités supérieures.

55. B. BRENK, Visibility and Partial Invisibility of Early Christian Images, dans *Seeing the invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, éd. G. DE NIE, K.F. MORRISON et M. MOSTERT, Turnhout 2005, p. 139-184.
56. P. VEYNE, Propagande expression roi, image idole oracle, dans *La Société romaine*, Paris 1991, p. 311-342 (initialement paru dans *L'Homme* 114, avril-juin 1990). Ce texte a été opportunément réédité sous la forme d'un petit livre (Éditions Arkhê, Paris, 2011), accompagné d'un article de Louis Marin portant également sur la colonne Trajane, et d'une introduction de François Lissarague.
57. Quelques suggestions : A.-O. POILPRÉ, Introduction, dans *Faire et voir l'autorité pendant l'Antiquité et le Moyen Âge : images et monuments, Actes de la journée d'études tenue à Paris le 14 novembre 2014 – INHA*, éd. A.-O. POILPRÉ, Paris 2016, publié en ligne sur le site de l'HiCSA (<http://hicsa.univ-paris1.fr>), p. 2-14.
58. H.L. KESSLER, *Seeing Medieval Art*, Peterborough Ont. 2004 (Rethinking the Middle Ages 1).
59. Quelques exemples : Évangiles de Saint-Omer (Abbaye de Saint-Bertin), New York, Pierpont Morgan Library, M. 333, fol. 85 (vers 1000) ; Épistolaire de Giovanni da Gaibana, Padoue, Bibl. Capitolare, ms. E2, fol. 51v (1259).

Droits numériques non obtenus.

Ainsi, les images, prises individuellement et quel que soit leur support, atteignent une dimension anagogique, au-delà de leur valeur sémantique. Le développement de la théologie de l'image au XII^e siècle en Occident témoigne de l'intérêt croissant des théologiens pour cette question, autour d'une définition plus précise de ce mouvement spirituel cheminant du visible vers l'invisible et le divin⁶⁰. L'important pour l'image est d'exister sans nécessairement être visible, ce qui suppose alors d'appréhender la notion de *présence*, articulée à l'idée que celle-ci se justifie par l'économie symbolique du lieu et non nécessairement par sa réception⁶¹.

La prudence est donc de mise, tant nos connaissances sur le « public » auquel étaient destinées les images, sur les cheminements et parcours au sein de l'église, sur les critères de visibilité de l'époque, sont lacunaires. Certaines approches « globales », certes novatrices, s'éloignent parfois de l'œuvre elle-même, amenant à des conclusions théoriques détachées de la réalité matérielle de l'objet ou de l'image. Il est donc nécessaire d'aborder cette thématique non seulement à travers des études de cas précis, mais aussi en interrogeant parallèlement les sources. Dans cette perspective, le dialogue entre Orient et Occident apporte sur ces questions de nouvelles pistes de réflexion, dans une chronologie longue depuis l'Antiquité tardive jusqu'à la fin du Moyen Âge. Si les approches méthodologiques des dernières décennies se rejoignent dans l'étude des images et de l'espace ecclésial, les contextes sont distincts. Alors que la Querelle des images à Byzance contribue à la naissance d'une véritable théologie de l'icône et à une théorisation précise de la légitimité de l'image figuré⁶², l'Occident maintient depuis le VI^e siècle et Grégoire le Grand⁶³ une conception de l'image chrétienne fondée sur trois principales fonctions : remémorer, consolider la connaissance des histoires saintes, élever vers Dieu, auxquelles peut s'ajouter l'ornement du temple divin⁶⁴. Mais, dans un cas comme dans l'autre, l'image demeure un enjeu ecclésial de premier plan, une nécessité inhérente à l'existence même des lieux rituels.

* * *

60. Parmi de nombreuses références traitant de ces questions : *Art et Réforme grégorienne en France et dans la Péninsule ibérique*, éd. B. FRANZÉ, Paris 2015 ; C. RUDOLPH, *The Mystic Ark: Hugh of Saint Victor, art and thought in the twelfth century*, New York 2014 ; *The Mind's eye: art and theological argument in the Middle Ages*, éd. F. HAMBURGER et A.-M. BOUCHER, Princeton 2006 ; J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris 1999.
61. L'image – qui dans la pensée byzantine est aussi bien « l'image figuré » que l'image dans le sens où l'emploient les théologiens « l'Eucharistie est l'image du Christ » – entretient un rapport très fort avec la vérité, voir SPIESER, *Liturgie et programmes* (cité n. 6), p. 578.
62. Voir notamment l'ouvrage récent : *L'icône dans la pensée et dans l'art. Constitutions, contestations, réinventions de la notion d'image divine en contexte chrétien*, éd. K. MITALAITÉ et A. VASILIU, Turnhout 2017 (Studies in Byzantine History and Civilization 10).
63. BASCHET, *L'iconographie médiévale* (cité n. 20), p. 26-33 ; C. CHAZELLE, *Pictures, Books and the Illiterate: Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseille, Word and Image* 6, 1990, p. 138-153 ; H. L. KESSLER, *Pictorial Narrative in Antiquity and Church Mission in Sixth-Century Gaul*, dans *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, éd. H. L. KESSLER et M. SHREVE SIMPSON, Washington DC/Hanovre 1985 (Studies in the History of Art 16), p. 75-91.
64. BASCHET, *L'iconographie médiévale* (cité n. 20), p. 33-35.

Les cinq chapitres thématiques qui organisent cet ouvrage regroupent des articles apportant réponses et approfondissements aux questions soulevées ici.

Dans un premier temps, le bilan historiographique dressé par Jean-Pierre Caillet revient sur les principaux accents de la recherche à propos des relations entre image et espace culturel dans l'Occident, plaidant en fin de compte en faveur d'un décloisonnement culturel et géographique favorisé par de nouveaux cadres méthodologiques. À Byzance, les grands enjeux de l'image chrétienne, mis en lumière par Jean-Michel Spieser, relèvent également d'une relation étroite et dynamique entre l'espace et l'image, dans laquelle le décor devient, dans son ensemble, une véritable présence du sacré et, dans certaines de ses parties, l'objet de pratiques dévotionnelles, révélant les degrés d'une interaction subtile entre l'action culturelle et le figuré

Le deuxième volet aborde, par l'analyse des textes sacrés et des rites, la relation entre l'image spirituelle, animée par la prière, et l'espace intérieur, individuel. Il s'agit également d'une image rendue active et sensible par l'intervention du son et de la lumière. Dans son étude du chant des psaumes dans l'Antiquité tardive, Georgia Frank révèle une image pratiquée, sensible et affective, vécue intérieurement et répondant à la mobilité du cheminement tant physique que spirituel des pèlerins. Pour le XIII^e siècle, à partir de deux manuscrits clunisiens, Susan Boynton montre que l'image participe, conjointement avec la musique et les textes chantés, à l'élaboration d'un espace spécifiquement clunisien, à la fois spirituel et sensible. Sharon Gerstel fait un constat similaire pour le monde byzantin en s'attachant au rôle des émotions et du son dans l'appréhension et la perception du décor des églises monastiques tardobyzantines. Enfin la lumière, composante essentielle de l'animation d'un espace, est abordée par Nicolas Reveyron comme vecteur privilégié de l'image, dans sa performativité iconique et son efficacité sacramentelle

L'objet dans l'espace ecclésial occupe la troisième partie qui interroge les mouvements de l'image elle-même, et de son support, selon trois pôles essentiels aux pratiques religieuses chrétiennes : les icônes, propres au monde byzantin, les objets liturgiques et les reliquaires portatifs. Le lien entre l'action du rite, l'expérience dévotionnelle, la représentation figurée et l'artefact qui en est le support apparaît dans toute sa complexité. La croix d'autel en Occident, présentée par Alain Rauwel, joue de multiples rôles dans le sanctuaire, tour à tour image-objet, image dévotionnelle, image fixe sur l'autel ou mobile dans l'assemblée des fidèles : elle recouvre alors des temporalités plurielles. Autour des écrits de Théodore Stoudite, Olivier Delouis questionne l'oralité et la catéchèse de l'image, le lien entre la pensée théologique du moine et son expérience personnelle et sensible de l'icône. Le contexte des processions publiques des objets dévotionnels, mis en scène et déplacés dans et autour de l'église, est illustré par deux cas d'étude. Maria Parani considère sous un nouvel angle les icônes mariales à Constantinople – la Vierge des Blachernes et l'Hodigitria –, en s'attachant, à partir des sources écrites, aux conditions pratiques, visuelles, physiques et émotionnelles d'exposition et de réception de ces célèbres icônes, parfois dissimulées par un voile, puis révélées, tantôt fixes, tantôt mobiles. Ce sont également des stratégies d'exhibition et de dissimulation qui activent la *praesentia* et la *potentia* des reliquaires portatifs byzantins importés dans la Sicile du XIV^e siècle, analysées

par Stefania Gerevini ; un phénomène jouant aussi sur l'habituelle dialectique contenant / contenu, dans laquelle est pleinement impliqué le décor figuré

Le quatrième chapitre est consacré aux images monumentales, appréhendées à travers les liens qui les unissent aux dynamiques spatiales du lieu de culte et aux multiples jeux d'échelle qui s'opèrent dans l'église. Ses cinq contributions explorent les logiques spatiales et rituelles opérant au sein de l'église dans les programmes figurés qui en couvrent les parois, confrontant mobilité rituelle et fixité de l'image, espace hiérarchisé et intelligibilité des représentations.

À travers le complexe monumental de Cimitile et les textes de Paulin de Nole, Didier Méhu montre que la porte et l'autel, comme lieux liminaires, sont unis dans une dynamique de répétition et de complémentarité des signes qui les caractérisent.

Les interactions entre l'espace, les images et les acteurs sont éclairées par les contributions d'Isabelle Marchesin et d'Annemarie Weyl Carr. I. Marchesin démontre les rapports dynamiques et les modalités de mise en relation des œuvres rassemblées à Saint-Michel d'Hildesheim au *xr*^e siècle où architecture, mobilier liturgique, objets, décor et acteurs du lieu forment un réseau d'action et de sens pour créer l'église idéale projetée par son commanditaire-concepteur, Bernward. À partir des Jugements derniers des églises monastiques chypriotes, A. Weyl Carr révèle la logique d'un programme éclaté, lié aux seuils, aux passages et aux circulations des moines, autour de la dialectique de la récompense et du châtiment, de la foi et de la culpabilité.

Dans une perspective similaire d'interaction, Maréva U et Véronique Deur-Petiteau interrogent les lieux de passage et de transition dans l'église. La première considère les seuils, les portes et les arcades dans les églises médiobyzantines, à travers les images et leurs inscriptions, révélatrices d'une fonction et d'une symbolique précises, articulées à une progression spatiale et à une logique performative. La seconde pointe le rôle essentiel des espaces d'entrée et de transition – exonarthex, chapelles, tribunes, tours – dans les monuments ecclésiastiques de Serbie : doués de fonctions et d'usages multiples, ces lieux sont marqués par des jeux subtils entre images monumentales, rite liturgique et cérémonial royal.

Le cinquième volet s'attache enfin aux inscriptions dans le décor figuré, une constante, à Byzance comme en Occident, d'où résulte souvent un ensemble plastique et sémantique dans lequel les signes inscrits et les images sont indissociables. Le dialogue entre images et inscriptions dans l'église est abordé par deux études menées sur les peintures byzantines de Cappadoce par Catherine Jolivet-Lévy et sur le décor monumental en Catalogne par Vincent Debiais. Dans l'une et l'autre, l'écrit manifeste son rôle dans la structuration et l'unité de l'image. Le texte, dans sa disposition et ses ruptures, intimement lié au figuré qu'il accompagne, affirme sa dimension liturgique, mémorielle et communicative. La réception, la visibilité et l'intelligibilité de ces constructions iconographiques – et épigraphiques – sont délicates à appréhender. Ainsi Madeline H. Caviness suggère-t-elle plus largement, dans le cas du vitrail, l'idée d'une performativité croisée des images, de la lumière, du rite et des inscriptions, dont la lisibilité devient secondaire.