

Le thème de la lumière au XII^e siècle dans les œuvres d'art

La lumière a toujours joué un rôle essentiel dans la peinture et dans les arts plastiques, architecture, sculpture ou orfèvrerie, soit pour mettre en valeur des reflets et des transparences, soit pour obtenir des contrastes. L'art médiéval ne fait pas exception, mais les artistes, la plupart du temps anonymes, n'ont pas fait de confidences sur leurs intentions. C'est, en fait, à travers les écrits des théologiens et des auteurs ecclésiastiques que l'on saisit le mieux ce que signifiait la lumière au XII^e siècle pour les artistes. Les plus belles œuvres d'art de ce temps sont d'ailleurs religieuses, destinées à des cathédrales et à des abbayes. Même les livres enluminés pour des princes laïques sont alors des ouvrages religieux et l'illustration des textes profanes ne s'élabore que dans le courant du XIII^e siècle.

Parmi les auteurs ecclésiastiques de ce temps, Suger est celui qui a le plus retenu l'attention des historiens d'art. Suger a été abbé de Saint-Denis de 1122 à sa mort en janvier 1151. Il était né en 1080 ou 1081 et était entré à l'abbaye, comme jeune oblat, à l'âge de dix ans¹. Il consacra toute sa vie à la dévotion du saint patron de l'abbaye et à l'abbaye elle-même, bien qu'il eût exercé d'importantes responsabilités politiques. Erwin Panofsky a étudié les écrits de Suger et a publié un ouvrage, qui analyse tous les textes, dans lesquels Suger s'exprime sur la reconstruction de l'église abbatiale de Saint-Denis, qu'il avait entreprise, et sur les œuvres précieuses, qu'il avait fait exécuter pour l'abbaye. Il a aussi commenté les œuvres d'art

1 — Voir J.F. Benton, « Suger's life and personality », dans *Abbot Suger and St.-Denis. A symposium*, publié sous la direction de P.L. Gerson, The Metropolitan Museum of Art (1981), New York, 1986, p. 3-15.

commandées par Suger, dans un chapitre intitulé : *L'art nouveau et la métaphysique de la lumière*².

Il est appuyé sur ce que Suger a lui-même écrit dans *De Administratione*. Au chapitre XXVII, sur les portes en bronze doré de l'église, Suger indique qu'il a fait mettre une inscription sur les vantaux :

Portarum quisquis attollere quaeris honorem,
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem,
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret,
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.
Quale sit intus in his determina aurea porta :
Mens hebes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius hac visa luce resurgit.

Qui que tu sois, si tu veux exalter la gloire de ces portes, ne t'émerveille pas devant l'or et la dépense, mais devant la maîtrise du travail. Lumineux est ce noble travail, mais, noblement lumineux, il illuminera les esprits afin qu'ils aillent grâce à des lumières vraies, vers la Vraie Lumière dont le Christ est la vraie porte. De quelle manière elle est inhérente à ce monde, la porte d'or le définit : l'esprit stupide s'élève à la vérité grâce à ce qui est matériel. Et, en voyant cette lumière, ressuscite de son ancienne submersion³.

Au chapitre XXVIII, sur la reconstruction du chœur, Suger donne le texte, qui doit rappeler la dédicace :

Pars nova posterior dum jungitur anteriori,
Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopulatur,
Et quod perfundit lux nova, claret opus
Nobile, quod constat auctum sub tempore nostro,
Qui Sugerus eram, me duce dum fieret.

Quand la nouvelle partie postérieure est réunie à la partie antérieure, l'église brille de sa partie médiane illuminée, car lumineux est ce qui est lumineusement accouplé avec la lumière, et lumineux est le noble édifice que la nouvelle clarté envahit. Moi, qui étais Suger, ai dirigé ce qui a été accompli⁴.

2 — E. Panofsky, *Abbot Suger. On the abbey church of St.-Denis and its art treasures*, 2^e éd., Princeton, 1979 (1^{re} éd. en 1946).

3 — E. Panofsky, *op. cit.*, p. 47-48. Les traductions en français sont tirées de E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, 1967. Ce livre contient, en première partie, l'introduction au volume de 1946 et ensuite un texte édité d'abord en anglais en 1951.

4 — E. Panofsky, *op. cit.*, p. 50 ; traduction, p. 42.

Panofsky a justement insisté sur la répétition des mots *clarificata*, *claret*, *claris*, *clare*, *claret*. La *lux vera* de la nouvelle architecture répond à la vraie lumière du premier texte, *verum lumen*, celle du Christ, qui élève l'esprit de ce qui est matériel à ce qui est immatériel.

Suger exprime la même pensée de cette élévation de l'esprit, à propos des vitraux qu'il a fait faire dans le sanctuaire, chapitre XXIV : « Una quarum de materialibus ab immaterialia excitans »... L'un d'eux, qui nous élève du matériel à l'immatériel...⁵.

Panofsky résume tout ceci en une phrase : « Toutes les choses visibles sont des "lumières matérielles", qui reflètent les lumières "intellectuelles" et, en définitive, la *vera lux* de Dieu lui-même »⁶. Il cherche la source d'inspiration de Suger dans le néo-platonisme de Plotin, dont l'influence s'est exercée à Saint-Denis à travers les écrits du Pseudo-Denis. Un manuscrit grec de cet auteur de la fin du V^e siècle avait, en effet, été offert à Louis le Pieux par l'empereur byzantin Michel Le Bègue. Louis le Pieux remit ce manuscrit à Saint-Denis, où il fut traduit, dans le courant du IX^e siècle, par Scot Erigène. La croyance se répandit alors que le Pseudo-Denis n'était autre que Denis l'Aréopagite, disciple de saint Paul. Il fut confondu avec l'évêque de Paris de la fin du III^e siècle, saint Denis, patron de l'abbaye. C'était donc la pensée même du fondateur de l'abbaye, disciple direct des apôtres, que Suger croyait exprimer en reprenant les idées du Pseudo-Denis et de Scot Erigène.

Des travaux plus récents que ceux de Panofsky montrent que Suger n'était pas un grand penseur et que ses idées sur la lumière visible, reflet de la lumière invisible, non seulement ont été transmises par les traditions de son abbaye, mais ont été aussi remises en honneur par un véritable théologien, contemporain et ami de Suger, Hugues de Saint-Victor, qui a commenté les textes du Pseudo-Denis dans les années 1120, dans son ouvrage sur la hiérarchie céleste⁷. Edgar de Bruyne, dans ses *Études d'Esthétique médiévale*, a aussi montré l'importance d'Hugues de Saint-Victor au XII^e siècle et considère que le livre VII du *Didascalion* constitue le « premier traité d'esthétique du Moyen Age »⁸. Hugues y note particulièrement : « Qu'y a-t-il de plus beau que la lumière, qui, tout en n'ayant en elle aucune couleur, colore cependant toute chose en l'éclairant ? »⁹. L'éclat de la lumière est, en effet, pour Hugues, l'expression même de la beauté, *splendor*. Et cette notion d'éclat, de brillance, surtout colorée, est peut-être ce qu'il y

5 — E. Panofsky, *op. cit.*, p. 74.

6 — E. Panofsky, *Architecture gothique...*, p. 39.

7 — G.A. Zinc, « Suger, theology and the pseudo-dionysian tradition », dans *Abbot Suger and St. Denis...*, p. 33-40.

8 — E. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Bruges, 1946, t. 2, p. 238.

9 — Cité par E. de Bruyne, *op. cit.*, p. 248.

a de plus beau aux yeux des artistes et des commanditaires du XII^e siècle.

Suger, toujours dans *De Administratione*, l'indique bien, à propos de l'or et des pierres précieuses du grand autel et de la croix, qui le surmontait, à Saint-Denis :

Quand, en dehors de l'amour de la beauté de la Maison de Dieu, la beauté des pierres aux multiples couleurs m'arrache aux soucis extérieurs et qu'une honorable méditation me conduit à réfléchir, en transposant ce qui est matériel à ce qui est immatériel, sur la diversité des vertus sacrées, alors, je crois me voir, en quelque sorte, dans une étrange région de l'univers qui n'existe tout à fait ni dans la boue de la terre ni dans la pureté du Ciel et je crois pouvoir, par la grâce de Dieu, être transporté de ce monde inférieur à ce monde supérieur d'une manière anagogique¹⁰.

Dès lors, le thème de la lumière dans les œuvres d'art du XII^e siècle se traduit par une recherche d'éclat coloré. Il est symbole à la fois de beauté matérielle et de beauté spirituelle. Les objets liturgiques précieux sont d'or ou de vermeil, rehaussés de pierres et d'émaux. Le pied de croix de Saint-Omer et le calice du sacre, à Reims (trésor de la cathédrale), sont des exemples caractéristiques de cet art. Mais la recherche de beauté dans une lumière colorée ne se limite pas à l'orfèvrerie. La sculpture a malheureusement perdu sa polychromie, bien que nous sachions par quelques vestiges, à Chartres et à Etampes notamment, que les portails monumentaux étaient peints à l'origine.

Quant à l'architecture, au XII^e siècle, elle ne peut être dissociée de la naissance de l'art gothique et du développement du vitrail. Les premières églises gothiques ont des fenêtres de beaucoup plus grandes dimensions que les édifices romans. A Saint-Denis, les murs extérieurs des chapelles rayonnantes sont réduits aux supports, pour privilégier les ouvertures. A l'intérieur, les piliers sont de fines colonnes, qui n'obstruent pas le passage de la lumière, et les cloisons disparaissent. La fenêtre centrale de la façade de la cathédrale de Chartres mesure 11 mètres de haut sur 3,80 mètres de large ; c'est la plus grande baie du XII^e siècle. La fenêtre axiale de la cathédrale de Poitiers a 9,50 mètres de hauteur. Quand les baies sont plus petites, elles sont juxtaposées pour occuper toute la surface murale, par deux à Saint-Germain-des-Prés à Paris, par trois à Saint-Remi à Reims. Comme l'a écrit Louis Grodecki, « Dans l'art roman, la fonction des murs est de porter la couverture... L'architecture gothique a été faite,

10 — E. Panofsky, *Architecture gothique...*, p. 41. Texte latin au chapitre XXXIII, p. 62-64 du livre en anglais.

dans le sens exact des mots, pour porter des verrières colorées»¹¹. La verrière gothique, note-t-il encore, est «une paroi translucide».

Quand une église gothique est dépourvue de ses vitraux, elle paraît froide et comme désincarnée ; quand, comme à Chartres, elle a conservé ses verrières, toute son architecture s'anime et se réchauffe : la lumière colorée est essentielle à l'architecture gothique. Avant elle, le reflet visible du monde invisible était donné à l'architecture religieuse par l'éclat des mosaïques à fond d'or ou à défaut par la polychromie des peintures murales. Le vitrail a matérialisé la recherche idéale de la lumière au Moyen Âge, en alliant l'éclat et la couleur des pierres précieuses à la translucidité. C'est la couleur translucide, ou la lumière colorée, qui traduit sans doute le mieux la notion de la beauté, parce que transparence et couleur sont deux expressions médiévales fondamentales de la lumière, elle-même source de toute beauté¹². Cette notion aboutit, au XIII^e siècle, à une interprétation graduée de la lumière, selon saint Bonaventure : «Lux potest tripliciter considerari, scilicet in se, et in transparenti, et in extremitate perspicui terminati ; primo modo est lux, secundo modo lumen, tertio modo hypostasis coloris»¹³. Ces trois degrés de la lumière, simple, en transparence, en translucidité polychrome, n'auraient peut-être pas été aussi clairement définis par le théologien, s'il n'avait pu en contempler la réalité visuelle dans le chatoiement des églises, images matérialisées d'un monde immatériel, symboles terrestres de la Jérusalem céleste. L'art gothique, qui naît au XII^e siècle, ne paraît par très lumineux à l'âge du néon et des éclairages hallogènes. Pourtant la pénombre colorée des sanctuaires, les ors et les pierres précieuses de leurs autels et de leurs reliquaires, sont autant d'hymnes à la lumière éternelle.

Anne PRACHE

Université de Paris IV-Sorbonne

11 — L. Grodeck, «Le vitrail et l'architecture au XII^e et au XIII^e siècles», dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1949, p. 6-7.

12 — C'est ce qu'explique E. de Bruyne, *op. cit.*, t. 3, p. 16.

13 — Cité par E. de Bruyne, *op. cit.*, t. 3, p. 26.