



**HAL**  
open science

# Définir le lieu par l'image à Saint-Denis. L'articulation architecturale et sa signification au regard des sculptures du portail central

Elise Vernerey

## ► To cite this version:

Elise Vernerey. Définir le lieu par l'image à Saint-Denis. L'articulation architecturale et sa signification au regard des sculptures du portail central. Quel lieu choisir ? Implantation, représentation et mention de l'édifice et de l'objet (XIe-XVIe siècles), Julie Colaye et Marie Quillent, en collaboration avec les universités de Liège et de Tours., May 2018, Amiens, France. hal-02145873v2

**HAL Id: hal-02145873**

**<https://hal.science/hal-02145873v2>**

Submitted on 4 Jan 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

## *Définir le lieu par l'image à Saint-Denis. L'articulation architecturale et sa signification au regard des sculptures du portail central.*

Élise Vernerey, doctorante en histoire de l'art médiévale, Université de Poitiers, CESC.M.

La reconstruction de la basilique de Saint-Denis au XII<sup>e</sup> siècle est pensée autour d'une idée centrale qui se manifeste tant dans son architecture et ses images que dans la réforme de son clergé et la mise en œuvre de sa liturgie<sup>1</sup>. Il s'agit de l'articulation de l'ancien et du nouveau et de leur harmonie, soit du principe de divergence et d'union autour de Dieu. Cela a été mis en évidence par Erwin Panofsky qui a étudié l'importance des anciennes bases pour les nouvelles et l'articulation entre la façade et l'intérieur<sup>2</sup>. Toutefois, si les études sur l'abbatiale sont pléthores, le rôle de l'image comme lien entre le lieu et les principes topologiques reste, semble-t-il, à réaffirmer. La sculpture monumentale est matérialité inscrite à même l'architecture. Son appréciation suppose néanmoins un détachement face au sensible moyennant le discours figuratif ; le propos narratif renseigne alors possiblement les fonctions spirituelles du support dont il dépend. Ce lien de l'image au bâti a été mis en avant par Otto Von Simson, remarquant l'influence de Maxime le Confesseur à ce titre. L'auteur voit dans la *Mystagogie* l'une des sources du principe dionysien d'harmonie microcosmique de l'architecture et de l'image prenant modèle sur celle, divine, du macrocosme<sup>3</sup>. Sur la base de ces considérations, une brève étude du portail central occidental et de ses relations avec le lieu peut être menée.



Fig. 1. Christ monumental, détail du tympan du portail central, façade occidentale, basilique de Saint-Denis (cl. E. Vernerey).

<sup>1</sup> Je tiens à remercier mes directeurs de recherche, Cécile Voyer et Marcello Angheben, pour leur relecture et leurs conseils, ainsi que les membres des comités scientifique et d'édition de ces actes.

<sup>2</sup> PANOFSKY E., *Architecture gothique et pensée scolastique ; L'abbé Suger de Saint-Denis*, Paris, Éd. de Minuit, 1967.

<sup>3</sup> SIMSON O. G., *The Gothic cathedral: origins of Gothic architecture and the Medieval concept of order*, Londres, Routledge & K. Paul, 1984 [1<sup>ère</sup> éd. 1956], p. 126-127.

Le portail présente, sur son tympan, un Christ monumental. Sa singularité tient à la juxtaposition de trois registres aux temporalités différentes mais unies par la présence messianique. Le Christ en croix est, au sommet, flanqué des instruments de la Passion tenus par des anges, témoins du sacrifice et de la gloire de Dieu fait homme. Le motif de la croix est complexe. Il semble constitué dans sa partie verticale de ce qui s'apparente à une colonne plus qu'à une poutre. Ce montant, tout comme les colonnes du sanctuaire, est articulé par une mouluration formant la base d'un évasement de la partie supérieure. Celle-ci paraît couronnée par un entablement, rappelant un chapiteau dorique. Il s'avère, en effet, que la section sculptée portant l'inscription INRI doit être comprise comme partie intégrante de la croix, ce qui est corroboré par le bandeau incisé se poursuivant de manière continue sur l'ensemble. Sur le tympan, la colonne complétée par la poutre représente peut-être l'Ancienne Alliance, défaillante mais rachetée par la mort du Christ ; c'est, en effet, une association entre colonne et croix à portée typologique qui forme un *leitmotiv* dans le programme dionysien. On la retrouve notamment peinte dans le panneau de l'épisode du Serpent d'Airain de la baie de la Vie de Moïse. Une colonne occupe le centre de l'image. Sur son chapiteau se tient le serpent créé par le prophète et, derrière lui, est dressée une croix sur laquelle le Christ est figuré. Si le reptile préfigure le Sauveur, comme l'indique l'inscription, il s'agit plus exactement ici de son image, un crucifix, ce dont témoignent l'ornementation végétale et la couleur du motif<sup>4</sup>. Cette distinction est peut-être justifiée par le commentaire de Grégoire de Nysse, qui distingue dans l'épisode les serpents réels de celui en airain, affirmant que son impact visuel sur l'homme est similaire à celui de la croix :

*« L'homme est libéré du péché par celui qui a pris sur lui la forme du péché, qui s'est fait semblable à nous qui nous étions tournés vers la forme du serpent [...]. En effet, ceux qui regardent vers la Croix ne sont plus sujets à la mort néfaste des péchés<sup>5</sup> »*

Forme du Christ plus que présence, c'est donc le crucifix que préfigure le serpent créé par Moïse. Il s'agit de deux formes ouvragées dont la contemplation implique, semble-t-il, un saisissement spirituel de ceux qui le regardent, les Israélites peints comme les fidèles. C'est en considérant cet aspect que l'on peut faire le lien avec la croix du sanctuaire. Ce lien était visible sur la première croix suspendue au-dessus du maître-autel, la Croix de saint Éloi, qui avait une ornementation proche de la croix peinte du vitrail, mais aussi sur la Croix plus tardive, dite de Suger. Cette dernière était mise sur un piédestal constitué d'une colonne émaillée carrée portant des épisodes de l'Ancien Testament préfigurant la Passion<sup>6</sup>. Sur son chapiteau étaient placées des figures vétérotestamentaires tandis qu'aux pieds des serpents étaient surmontés par des évangélistes, selon une formule similaire à celle du prophète sur le vitrail.

Il semble que concernant la croix sculptée, comme l'a signifié Philippe Verdier à propos de la verrière de Moïse et de la Croix de Suger, « la colonne sert de socle typologique à la croix, l'Ancien Testament de cariatide au trophée de la Crucifixion<sup>7</sup> ». Cependant, au tympan, il s'agit

---

<sup>4</sup> KESSLER H. L., *Spiritual Seeing: picturing God's invisibility in medieval art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 195.

<sup>5</sup> DE NYSSE G., *La vie de Moïse*, Paris, Éd. du Cerf, 1955, II, 275-277, p. 119-120.

<sup>6</sup> VERDIER P., « La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 49, 13, 1970, p. 1-31.

<sup>7</sup> VERDIER 1970, p. 13.

d'une union. La colonne n'est pas ici le socle de la croix mais constitue son montant. Elle n'est donc pas uniquement le symbole de l'Ancienne Loi comme base, mais aussi l'instrument du supplice. Si l'Ancienne Alliance a participé à la mise à mort du Christ, cet épisode fait partie du plan divin et est légitimé par le rachat de l'homme ; motif équivoque, la colonne est à la fois le pilier du calvaire et le signe de la Rédemption. L'inscription INRI semble contenir cette ambivalence, elle qui signifie l'outrage du Christ lors de la Passion dans sa portée historique en même temps que la véritable royauté de ce dernier dans son acceptation universelle.

Au regard du lien entre la poutre des bras de la croix et de la colonne, il semble intéressant de considérer la narration de Suger au sujet des poutres utilisées lors de la reconstruction de l'abbatiale afin réparer les « fissures béantes » des chapiteaux et des bases des anciennes colonnes. Cette surprenante réparation paraît métaphoriser une dialectique typologique plus qu'une réalité architecturale<sup>8</sup>. À propos de ce récit, Erwin Panofsky voyait dans l'état de délabrement de l'abbatiale avant reconstruction une allégorie de celui des mœurs de la communauté laissée par le prédécesseur de l'abbé<sup>9</sup>. Cette hypothèse induit que la réparation et l'agrandissement matériel sous l'abbatiat de Suger soient donc également considérés comme les images de la rénovation spirituelle de la communauté monastique. En recoupant ces différents niveaux de lecture, il est possible de souligner combien la reconstruction prend à la fois pour modèle historique celle du clergé du lieu et à la fois pour modèle biblique la restauration de l'Église universelle instaurée par le Christ. C'est d'autant plus vrai que la découverte miraculeuse des bois de charpente, au nombre de douze, pour les besoins de la construction, permet une assimilation au collège apostolique, tandis que celle de la carrière pour les colonnes, décrite par Suger qui avait envisagé des réemplois antiques, est considérée comme « le début d'une utilité à un édifice si grand et si divin, comme des prémices pour Dieu et pour les saints martyrs<sup>10</sup> ». La mention des colonnes comme genèse à l'édification implique une portée allégorique des matériaux. Un lien typologique est lisible entre eux puisque concernant les poutres, l'abbé précise que Dieu les a « réservées pour lui-même et pour les saints martyrs<sup>11</sup> ». La représentation des apôtres, près du Christ et sous la poutre de la croix au tympan, est ainsi plus claire : ils sont la charpente consolidant l'antique colonne de l'Ancienne Alliance, les médiateurs entre les fidèles et Dieu et les témoins historiques de la Passion.

La croix n'est pas le seul motif dont l'ambivalence est lisible sur le tympan. Le globe qui sert de trône au Sauveur présente une forme hybride suggérant, au niveau des pieds christiques, une mandorle. L'extrémité inférieure en amande du « globe-mandorle » comme le marchepied paraissent ici les symboles de la gloire éternelle du Christ et de sa victoire eschatologique ; ils sont les signes du triomphe de celui-ci au jour de la résurrection des corps, sculptée sur ce registre. La similarité des cavités creusées sur les sarcophages et de celles qui ornent le marchepied du *Logos* va dans ce sens d'un triomphe sur la mort par le Christ qui foule ce dernier. L'assise circulaire ne renvoie pas, en revanche, au temps futur mais bien au principe de l'intervention et du pouvoir actuels du Christ sur l'univers. Sa représentation est en accord avec

---

<sup>8</sup> SUGER, *Œuvres*, t. I, Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 19.

<sup>9</sup> PANOFSKY éd. 1967, p. 19-20.

<sup>10</sup> SUGER éd. 1996, p. 15.

<sup>11</sup> SUGER éd. 1996, p. 18-21.

son emplacement et l'action des apôtres et de la Vierge, les premiers membres de l'Église terrestre, en position de médiateurs.

Ainsi, de même que le reste du tympan présente une division en trois registres, trois moments sont visibles à travers les modalités de représentation du Christ : il y est à la fois celui de chair sur la croix rachetant les hommes par son sacrifice, celui du temps de l'Église sur le globe intervenant au moyen de ses ministres, et celui qui abolira la mort lors de la résurrection à venir des corps. Ces divisions sont juxtaposées en une seule figure, celle d'un *Logos* immuable. La discontinuité n'est visible que par ces aspects ; ils expriment des modalités d'action plus que de nature. Leur accord paraît montrer l'harmonie de l'histoire du Salut et légitimer les scènes : la résurrection des corps et la médiation des apôtres et de la Vierge en vue de la rédemption des âmes sont définies comme étant permises par la Passion. Cette façon de penser la croix nous semble très proche du sens que prête Maxime le Confesseur à ce signe, d'autant que par ses bras évasés et son ellipse à la croisée, celle du tympan témoigne d'une influence des croix byzantines<sup>12</sup> :

*« Lorsque la ligne descendante de la croix montre Dieu toujours le même et ne se départant jamais de sa stabilité propre par son fondement inébranlable et immuable, [...] l'ellipse montre toute la création de Dieu toujours suspendue n'ayant d'autre principe ou base que lui<sup>13</sup>. »*

Comme pour l'auteur, la croix sculptée est le symbole de l'action cosmique du Christ qui, par la verticalité de sa personne, va au-delà de la superposition perpendiculaire des registres chronologiques. À partir des manuscrits conservés dans l'abbaye, il est possible de penser que l'unité voulue derrière la complexité d'une triple représentation soit inspirée de la pensée de Jean Scot<sup>14</sup>. Cela semble, par ailleurs, étayer l'hypothèse d'un lien entre l'image et les écrits des Pères grecs puisque l'Érigène est l'auteur d'un travail considérable de traduction des écrits du Pseudo-Denys, de Maxime le Confesseur et de Grégoire de Nysse, et ce en s'appuyant sur des manuscrits conservés dans l'abbaye dionysienne, centre des études grecques<sup>15</sup>. Sa propre pensée est fortement nourrie de ces auteurs et l'influence de ses écrits au XII<sup>e</sup> siècle semble grande<sup>16</sup>. L'Érigène explique que la connaissance qu'a l'homme de Dieu est imparfaite. Il ne peut saisir son unité, puisque la temporalité et la division sont les modes humains de connaissance et d'être au monde. L'éternité de Dieu est donc appréhendée de façon biaisée, comme le déploiement chronologique de celui qui « enveloppe et synthétise toutes les modalités du temps<sup>17</sup> ». Ce mode

---

<sup>12</sup> VERDIER 1970, p. 11.

<sup>13</sup> DE CHRYSOPOLIS M., *Ambigua*, Paris, éd. de l'Ancre, 1995, p. 277.

<sup>14</sup> WEISS R., « Lo studio del greco all'abbazia di San Dionigi durante il Medioevo », *Rivista di storia della chiesa in Italia*, Rome, Istituto grafico tiberino, 6, 1952, p. 426-438.

<sup>15</sup> CAPPUYNS M., *Jean Scot Érigène, sa vie, son oeuvre, sa pensée*, Bruxelles, Culture et civilisation, 1969 ; JEAUNEAU É., « Pseudo-Dionysius, Gregory of Nyssa, and Maximus the Confessor in the Works of John Scottus Eriugena », *Jeuneau, Études érigéniennes*, Paris, Études Augustiniennes, 1987.

<sup>16</sup> CHRISTE Y., « Influences et retentissement de l'œuvre de Jean Scot sur l'art médiéval : bilan et perspectives », *Eriugena redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Heidelberg, C. Winter, 1987 ; BOULNOIS O., « La rose du néant. Scot Érigène et la manifestation de l'invisible », *Philosophie et théologie chez Jean Scot Érigène*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2016.

<sup>17</sup> ÉRIGÈNE J. S., *De la division de la nature*, III, Paris, PUF, 1995, 669 C, p. 152.

de connaissance est théophanie, manifestation du divin en l'individu. Elle est comprise comme un phénomène spirituel interne, dépendant de l'homme cherchant à percevoir l'essence indéfinissable de Dieu lors d'une quête qui ne connaît ni fin ni perfection. La triple représentation du Christ au tympan s'explique ainsi probablement parce qu'elle vise à signifier combien l'individu ne peut pas concevoir directement l'éternité du divin : il la saisit alors comme une accumulation de toutes les temporalités, une intemporalité plus qu'une atemporalité. Ce n'est donc pas l'œuvre qui est trompeuse, elle qui contient au contraire sa propre caducité. Néanmoins, comme le Crucifix du panneau du Serpent d'Airain, elle implique une réaction chez ceux qui la regarde. L'œuvre « faite de main d'homme » est probablement conçue comme miroir de la connaissance divine par l'homme : en percevant l'image, celui-ci doit admettre le caractère illusoire non seulement de cette forme dans la pierre mais aussi de sa propre capacité à connaître l'Éternel. L'homme, en effet, appartient au monde sensible au même titre que l'image sculptée dans la matière. Par lui, l'éternité divine n'est conçue que par fixation mentale, et reste impensable. L'œuvre témoigne alors de la définition de ce processus par lequel, pour l'homme, « l'éternité est un temps privé de mouvement et le temps l'éternité mesurée par mouvement<sup>18</sup>. »

Ce parallèle entre démarche gnostique et sculpture implique que l'image est pensée comme concrétisation du mode théophanique. La présence de Suger, en bas de la mandorle, est dans ce cas primordiale. Il s'agit certainement d'un signe d'humilité, c'est-à-dire de reconnaissance de l'infériorité de la perception humaine face au mystère. La figure de l'abbé, en prière et dont la tête pénètre la mandorle, explicite que l'image, parce qu'elle exprime Dieu sous un mode sensible, n'est pas vérité mais conception dépendante de la personne qui s'en fait le vecteur, ici Suger lui-même : la subjectivité de l'image et son impuissance à définir l'essence divine ne sont ainsi pas cachées.

Cette portée théophanique éclaire la symbolique du lieu. En observant la division tripartite de la représentation du Christ au tympan, il est possible d'observer que sa valeur spirituelle est relativement similaire à celle de l'agencement du sanctuaire. La partie servant de nécropole, la plus basse de la crypte, supporte, plus haut, la partie réservée aux clercs présentant des images en rapport avec les moines, notamment un cycle de la Vie de saint Benoît. L'autel majeur de ce niveau est dédié « en l'honneur de la bienheureuse Vierge Marie », dont l'image est présente à côté des apôtres sur le tympan. Enfin, le niveau supérieur du sanctuaire est le lieu de la contemplation de la Croix de Suger et de la célébration où sont montrés selon l'abbé « les insignes de la Passion du Seigneur, à savoir le Clou et la Couronne » et où l'autel principal est « dédié à Notre Sauveur, au chœur des saints anges et à la sainte croix<sup>19</sup> ». L'usage funéraire de la crypte, la partie haute de celle-ci vouée aux moines, médiateurs des fidèles et l'autel majeur se superposent comme le font les thèmes de la résurrection des morts, de l'intercession des apôtres et du Christ de la Passion au tympan. Le tympan constitue alors, peut-être, une projection du sanctuaire par la superposition de trois registres à symbolique funéraire, mariale et cléricale puis rédemptrice et eucharistique. En outre, cette description s'avère très proche de celle que donne Grégoire de Nysse du tabernacle céleste vu par Moïse. La partie supérieure du tabernacle est commentée comme celle dans laquelle l'on « verra la Passion rédemptrice préexistant dans la pensée divine<sup>20</sup> », tandis que sa partie inférieure est ornée de colonnes par lesquelles

---

<sup>18</sup> DE CHRYSOPOLIS éd. 1995, X, 162 A, p. 194-195.

<sup>19</sup> SUGER éd. 1996, p. 48-51.

<sup>20</sup> DE NYSSE éd. 1955, II, 183, p. 89.

nous « pourrions entendre les serviteurs du divin Mystère, que le Verbe appelle ‘colonnes’ de l’Église, des apôtres, des docteurs et des prophètes. [...] Le divin Apôtre leur ordonne d’être des colonnes quand il leur dit : *Soyez fermes et inébranlables*<sup>21</sup> ».



Fig. 2. Détail des voussures et du tympan du portail central, façade occidentale, basilique de Saint-Denis (cl. E. Vernerey).

L’interprétation de la colonne est donc particulièrement signifiante, comme celle des voussures du portail. Ces dernières accueillent les vingt-quatre Vieillards de l’Apocalypse, image biblique interprétée comme symbole de la fonction sacerdotale<sup>22</sup>. Tandis que les statues colonnes,

<sup>21</sup> DE NYSSE éd. 1955, II, 184, p. 90.

<sup>22</sup> AMBROISE AUTPERT, *Expositionis in Apocalypsin*, Turnhout, Brepols, éd. 1975, III, 28-39, p. 211.

portant des figures de l'Ancien Testament, sont en accord avec la symbolique vétérotestamentaire de la colonne, ces voussures s'inscrivent en écho aux colonnettes des arcs qui articulent la couverture de l'édifice. À l'instar des figures des voussures, il est probable que les colonnettes soient les images des clercs, ces « concitoyens des saints et les familiers de Dieu, édifiés sur le fondement des apôtres et des prophètes, et [ pour lesquels ] la pierre angulaire c'est le Christ Jésus qui joint un mur à l'autre, en qui tout l'édifice, spirituel et matériel grandit<sup>23</sup> ».

Suger semble conforter ce parallèle entre clercs et colonnettes articulant les voûtes lorsqu'il souligne la robustesse de ces arcs qui malgré « la violence des vents contraires » résistent au dommage de la tempête grâce à la protection des saints<sup>24</sup>. En effet, cette tempête ébranlant les arcs et qui arrive selon l'abbé lors de l'« action de grâce pour l'âme » du roi Dagobert dont il a instauré la coutume, est peut-être la métaphore des débats du clergé du lieu autour de la nécessité d'une médiation pour ce roi. Grégoire de Nysse rappelle à ce titre à propos des poutres de bois de cèdre du Temple de Salomon, modèle auquel Suger se réfère quant à la construction de l'abbatiale<sup>25</sup> :

*« La pluie s'est abattue, et les vents ont soufflé, et les torrents sont venus, et cette maison malgré tout n'a pas souffert (Mt 7,25). [...] L'énigme de la parabole nous ordonne d'être fermes, par la force des vertus, face à l'assaut des tentations, pour ne jamais nous amollir ni nous affaïsser sous le choc des passions<sup>26</sup>. »*

L'édifice matériel ne peut être distingué de l'édifice constitué des « pierres vivantes » que sont les hommes qu'il accueille. Les colonnes et poutres de l'abbatiale comme images des prophètes et apôtres évoquent au portail les statues colonnes et le registre médian du tympan. Par leur forme et les figures qu'ils portent, les arcs des voussures sont les reflets des docteurs de l'Église dont la fonction est de faire le lien entre « la pierre angulaire qu'est le Christ » et l'Ancienne Loi, de protéger les fidèles comme le fait la toiture. De même, les registres du tympan, qui s'inscrivent par leurs images en écho à l'architecture, peuvent alors être lus comme dérivant d'un seul principe, celui de l'église-édifice, miroir de l'âme à la recherche de Dieu et de l'Église dans son acheminement. L'Économie du Salut, individuel et universel, est décrite par l'économie de l'abbatiale, au sens premier du temps nécessaire à sa construction, selon un parallèle appliqué par Grégoire de Nysse :

*« À travers la construction de la litière, c'est l'économie du Seigneur à notre égard qui se trouve signifiée. En effet, Dieu survient de diverses façons chez ceux qui sont dignes de lui ; il est en chacun selon le degré de puissance et de dignité que chacun manifeste. L'un devient ainsi le lieu de Dieu, l'autre sa demeure, un autre son trône, un autre encore son marchepied. [...] Donc, qui porte Dieu en lui est la litière de Dieu installée en lui<sup>27</sup>. »*

---

<sup>23</sup> SUGER éd. 1996, p. 36-37.

<sup>24</sup> SUGER éd. 1996, p. 37.

<sup>25</sup> SUGER éd. 1996, p. 13.

<sup>26</sup> DE NYSSE G., *Le Cantique des cantiques*, Paris, Migne, 1992, IV, p. 99.

<sup>27</sup> DE NYSSE éd. 1992, VII, p. 159.





Fig. 3. Portail central, façade occidentale, basilique de Saint-Denis (cl. E. Vernerey).

Ce rapport étroit entre architecture, iconographie et mystique est très présent dans l'œuvre de Maxime le Confesseur. À Saint-Denis, là où la partie haute du portail semble l'image du sanctuaire, que ce dernier définit comme le lieu de la lumière, de l'union des clercs, et de l'eucharistie, la porte sculptée est vraisemblablement celle de la progression dans la nef. Pour le théologien, l'avancement dans la nef, simultané à la proclamation de l'Évangile, consiste en une purification progressive du corps. Celle-ci est le reflet d'une compréhension accrue du texte biblique, allant du sens littéral vers le sens mystique atteint dans le sanctuaire. Sur les montants du portail, les Vierges sages et folles, dans des arcades architecturées, sont probablement les

images des fidèles s'avancant dans la nef, écoutant la parole des Évangiles représentée sur les portes et en recueillant ou non l'essence, comme elles le font de l'huile dans leur coupe. En effet, la première étape de cette progression est l'ascèse, or des figures d'ascètes sont présentes sur les bases de ces montants. Les dix Vierges paraissent être les images du fidèle, avançant dans la nef, et qui « après avoir été invité à l'ascèse, tout en percevant déjà les douceurs des récompenses divines [...], en entendant un passage de l'Évangile, est conduit à poser un choix qui l'engage<sup>28</sup> ».

Au sommet, les Vierges aboutissent à la zone du tympan qu'elles franchissent et qui présente des représentations architecturées : la Vierge sage est du côté intérieur du tympan et celle qui la précède pivote vers la porte bien réelle comme pour nous y inviter. En revanche, la Vierge folle est derrière la porte close, la séparant du reste du tympan et évoque, elle aussi, les portes réelles rappelant la comparaison faite par le Confesseur avec le renvoi de ceux qui ne sont pas admis à la liturgie avec la Seconde Parousie :

*« La fermeture des portes de la sainte église de Dieu qui a lieu après la lecture sacrée du saint Évangile [...] manifeste aussi, après cette redoutable exclusion et le jugement plus redoutable encore, l'entrée future de ceux qui en sont dignes dans le monde intelligible – c'est-à-dire dans la salle des noces du Christ- et l'abolition complète de l'influence trompeuse des perceptions sensibles<sup>29</sup> »*

Ainsi, il semble que l'image de la Vierge folle ne fasse pas uniquement écho à la fin des temps mais bien à la réalité liturgique de la distinction de ceux qui sont, ou non, aptes à pénétrer dans le sanctuaire<sup>30</sup>. Ce lien entre la théologie mystique des Pères grecs et de Saint-Denis est conforté par le *titulus*, au sommet de la porte, invitant à « plonger d'abord dans l'abîme » avant d'en ressurgir, un terme que Maxime le Confesseur, reprenant Grégoire de Nysse, utilise en décrivant l'entrée liturgique dans le mystère divin. Pour le premier, le seuil du sanctuaire est constitué par le passage des abîmes à l'union divine. Ce franchissement purifie le corps, rend l'homme proche des anges et est mis en relation avec la Résurrection finale<sup>31</sup>. Pour le second, c'est le son de la trompette, représenté sur le tympan joué par un ange et en lien avec la Vierge sage, qui signale l'accès au tabernacle de l'homme qui par ce son « est conduit à pénétrer en esprit là où est Dieu. Ce lieu est nommé *ténèbre* par l'Écriture, ce qui signifie, comme on l'a dit, l'incognoscibilité et l'invisibilité<sup>32</sup> ». Ainsi, le *titulus* mentionnant l'abîme se réfère peut-être au *noûs* grec, l'intellect recevant la sagesse :

*« Tout noûs contemplatif, par l'invisible et immense profondeur des noèmes, ressemble par nature à un abîme. [...] c'est alors qu'il peut invoquer la Sagesse divine, cet abîme véritablement insondable à la connaissance<sup>33</sup>. »*

---

<sup>28</sup> DUPONT V., « Le dynamisme de l'action liturgique. Une étude de la Mystagogie de saint Maxime le Confesseur », *Revue des Sciences Religieuses*, n° 4, 65, Strasbourg, Palais Universitaire, 1991, p. 376.

<sup>29</sup> DE CHRYSOPOLIS M., *La Mystagogie*, Paris, Migne, 2005, XV, 693 B-C, p. 122.

<sup>30</sup> SIMSON éd. 1984, p. 127.

<sup>31</sup> DUPONT 1991, p. 22-23.

<sup>32</sup> DE NYSSE éd. 1955, II, 168-9, p. 83-84.

<sup>33</sup> DE CHRYSOPOLIS éd. 1995, LXXI, 261 B-262 A, p. 367.

Atteindre la sagesse est finalement reconnaître son incapacité à comprendre Dieu, ce que proposent possiblement les sculptures du portail. Elles impliquent un dépassement de la temporalité et le franchissement dans la nef, vers l'obscurité de l'incompréhensible puis la lumière du sanctuaire, en sorte que la « séparation d'avec les opinions mensongères et erronées sur Dieu, c'est le passage de l'obscurité à la lumière<sup>34</sup> ».

Cette évolution lumineuse fait peut-être écho, sur le tympan, à la frise qui le cantonne et évoque le principe d'élévation, physique comme spirituelle. Après l'évocation des portes de l'édifice au niveau inférieur, cette frise se poursuit, au registre des apôtres, avec des doubles colonnettes d'où sort du végétal, rappelant les colonnes de l'architecture. Au-dessus, la bordure devient une simple frise végétale. La disparition progressive des motifs architecturés au profit du végétal semble faire écho en l'homme à la purification croissante du corps au profit des sens spirituels, rappelant que « la sagesse connaît un développement analogue à celui d'une plante vigoureuse<sup>35</sup> ». Elle vient signifier les considérations de Maxime le Confesseur, affirmant que tout ce « qui est visiblement issu de l'intellect par avancées successives, [l'église] le signifie par le sanctuaire<sup>36</sup> ». Dans cet aspect dynamique, la frise semble liée à l'évidement progressif des murs, épiderme de l'église, au profit des vitraux ; l'accroissement spirituel du fidèle nécessite, comme la lumière pour les plantes, l'illumination divine. Là encore, le cheminement individuel rejoint celui du Salut. Dans le sanctuaire dionysien, la lumière du Nouveau Testament s'opposant à l'obscurité de l'Ancien est comparée à la nouvelle construction lumineuse qui surplombe les anciennes bases du chevet. C'est donc parce que l'architecture est signifiante que, fort « préoccupé par la convenance et la cohérence de l'ancien et du nouvel œuvre<sup>37</sup> », Suger fait d'elle l'image de la continuité de l'Église universelle, matérialisation de la concordance typologique. Elle est aussi concrétisation de l'harmonie de l'Église dionysienne selon le principe de mémoire que sert la conservation des bases mérovingiennes. Comme nous l'avons signalé, le même accord est appliqué à l'âme contemplative dont l'harmonie est restaurée : elle est devenue elle aussi habitacle de Dieu, recevant et renvoyant à son tour la lumière divine. Selon Grégoire de Nysse, la beauté de la lumière doit être considérée à partir des ténèbres du sensible ; l'homme, à l'instar de la fiancée du *Cantique des cantiques*, ne peut la percevoir qu'à travers ses propres limites qu'il lui faut connaître :

*« Par les fenêtres, le bien-aimé s'adresse à la fiancée, restée à l'intérieur. Seul le mur les sépare et le dialogue peut s'engager. [...] Par voie de progression, la Parole apparente la nature humaine à Dieu. D'abord elle l'illumine par les prophètes et les commandements de la Loi [...] ; ensuite, l'illumination est parfaite lorsque la lumière, la véritable, apparaît à ceux qui sont assis dans l'obscurité et à l'ombre de la mort et qu'elle se mélange à notre nature<sup>38</sup>. »*

---

<sup>34</sup> DE NYSSE éd. 1992, XI, p 226.

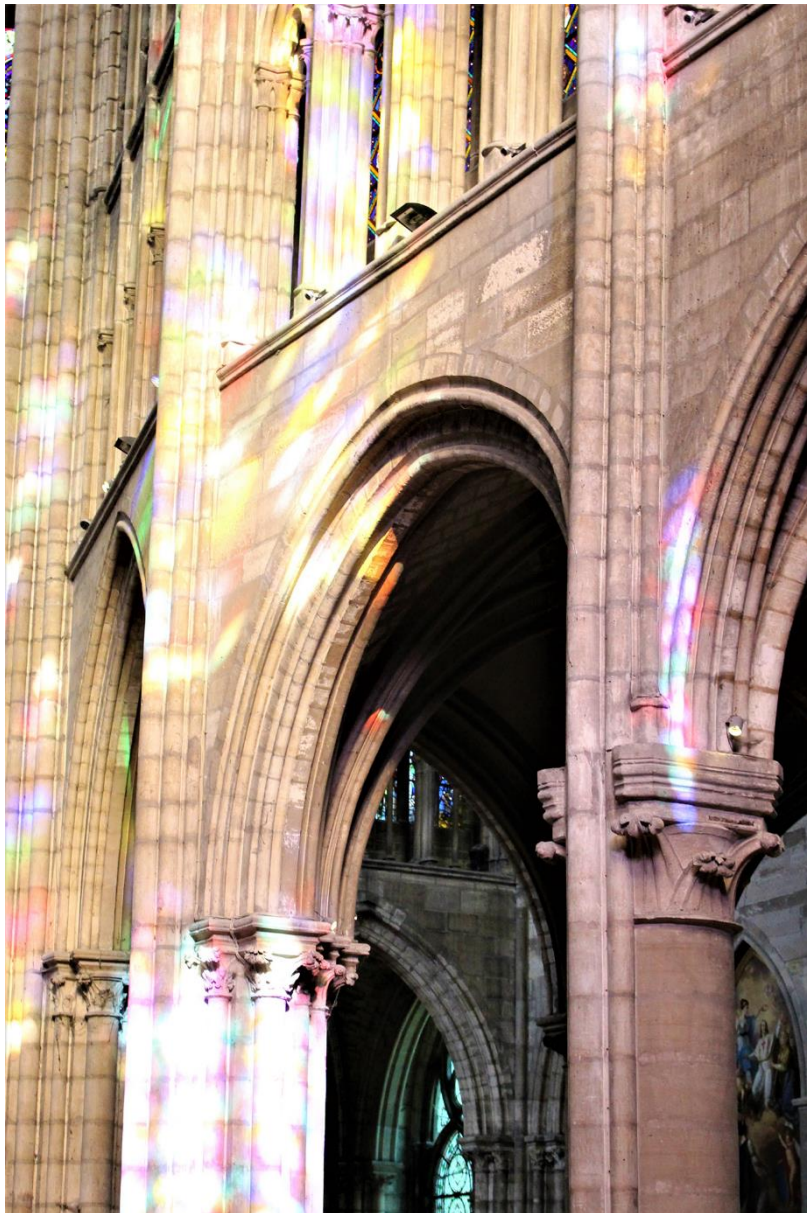
<sup>35</sup> DE NYSSE éd. 1992, I, p. 43.

<sup>36</sup> DE CHRYSOPOLIS éd. 2005, V, 681 C, p. 105-106.

<sup>37</sup> SUGER éd.1996, p. 13.

<sup>38</sup> DE NYSSE éd. 1992, V, p. 120-121.

C'est peut-être ce que représente en nous la progression dans l'église. Comme le corps de l'Église pour la liturgie, pour le cheminement spirituel aussi le corps humain a toute son importance ; de même que le verre des vitraux n'est pas uniquement passage de la lumière mais aussi support matériel créant autre chose à partir de cette lumière, la rendant lisible, l'homme peut percevoir la sagesse du Créateur en lui-même, par les perceptions sensibles et mentales limitées qui lui sont propres.



*Fig. 4. Détail de l'élévation du chevet, basilique de Saint-Denis (cl. E. Vernerey).*

Même au niveau le plus éclairé, si le soleil se manifeste, il ne le fait qu'au travers ce verre qui en filtre les rayons en différentes facettes. De même l'unité de Dieu ne peut être lue qu'au travers l'histoire sainte que les vitraux représentent comme autant de pans différents. Par ce médium divisant est possible la projection sur l'édifice qui témoigne d'un bain de lumière où les rayons se confondent à nouveau. Le support qu'est le vitrail et le discours biblique qui l'occupe sont appréhendés de manière similaire :

*« Une matière qui représente l'imitation d'un être vivant se présente sous des couleurs variées ; or devant une image tout à fait colorée avec art, le spectateur ne s'attarde pas à contempler les couleurs utilisées dans le tableau : il ne regarde que la forme que l'artiste a peinte. Pareillement, il faudrait, pour le présent texte, non pas s'arrêter sur la matière des couleurs que représentent les mots, mais distinguer en eux comme une forme de roi, représentée par des idées pures<sup>39</sup>. »*

Comme la sculpture, le Crucifix et l'architecture, les vitraux suscitent un élan vers Dieu et déclenchent un procédé anagogique puisque, au-delà de la scansion visuelle, c'est l'unité suggérée que le fidèle perçoit avant toute chose ; à la division reçue par la perception sensorielle suppléait l'harmonie, fruit de l'intellect et l'image répond des deux de manière conjointe. Le mécanisme de divergence et de convergence est alors intimement lié à la connaissance de Dieu qui ne peut être lu que sous le prisme de l'Histoire Sainte, soumise au temps et à la division, et à l'homme, soumis quant-à-lui au sens et à un intellect limité. Le rôle de ce dernier face aux images, aux textes ou à l'architecture, est de retrouver autant que possible l'unité première, relevant du divin, en faisant abstraction des divergences. Dès son prologue à son *Scriptum consecrationis*, Suger l'affirme, l'unité sous la disparité apparente est l'œuvre de Dieu qui seul « les unit par l'heureux accord d'une harmonie mesurée, unique et supérieure ». Il est nécessaire de « débattre continuellement des choses semblables et contraires » mais aussi d'avoir « la force de résister à la guerre intestine et à la division intérieure » pour être « unis à la connaissance glorieuse »<sup>40</sup>. L'abbé résume peut-être ainsi son ambition lors de la construction : respecter la matérialité et la variété du monde sensible en ayant conscience des limites humaines mais, en « ouvrier de Dieu », montrer toute l'harmonie qui les unit et relève du divin. Il nous invite probablement à faire de même en appréhendant ses œuvres non pas à la lettre mais de manière à saisir ce qu'elles suggèrent d'universel.

---

<sup>39</sup> DE NYSSE éd. 1992, I, p. 48-49.

<sup>40</sup> SUGER éd. 1996, p. 1-5.

## BIBLIOGRAPHIE

AMBROISE AUTPERT éd. 1975

AMBROISE AUTPERT, Opera 2, *Expositionis in Apocalypsin* : libri VI-X, cura et studio, édité par Roberti WEBER O.S.B., Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, XXVII, Turnhout, Brepols, 1975.

BOULNOIS 2016

BOULNOIS O., « La rose du néant. Scot Érigène et la manifestation de l'invisible » dans *Philosophie et théologie chez Jean Scot Érigène*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2016, p. 55-82.

CAPPUYNS 1969

CAPPUYNS M., *Jean Scot Erigène, sa vie, son œuvre, sa pensée*, Bruxelles, Culture et civilisation, 1969.

CHRISTE 1987

CHRISTE Y., « Influences et retentissement de l'œuvre de Jean Scot sur l'art médiéval : bilan et perspectives » dans *Eriugena redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit*, Heudenberg, C. Winter, 1987, p. 142-161.

DUPONT 1991

DUPONT V., « Le dynamisme de l'action liturgique. Une étude de la Mystagogie de saint Maxime le Confesseur », *Revue des Sciences Religieuses*, Strasbourg, Palais Universitaire, n° 4, vol. 65, 1991, p. 363-388.

GRÉGOIRE DE NYSSE éd. 1944

GRÉGOIRE DE NYSSE, *La création de l'homme*, traduit par J. LAPLACE et J. DANIELOU, Paris, Sources Chrétiennes, 6, éd. du Cerf, 1944.

GRÉGOIRE DE NYSSE éd. 1955

GRÉGOIRE DE NYSSE, *La vie de Moïse ou traité de la perfection en matière de vertu*, traduit par J.-DANIELOU, Paris, Sources Chrétiennes, 1, éd. du Cerf, 2<sup>e</sup> éd. rev. et corr., 1955 (1<sup>e</sup> éd. 1942).

GRÉGOIRE DE NYSSE éd. 1992

GRÉGOIRE DE NYSSE, *Le Cantique des cantiques*, traduit par C. BOUCHET et M. DEVAILLY, Paris,

éd.-Migne, 1992 (Collection Les Pères dans la foi, 49-50).

JEAUNEAU 2013

JEAUNEAU É., « Pseudo-Dionysius, Gregory of Nyssa, and Maximus the Confessor in the Works of John Scottus Eriugena », *Jeauneau, Études erigéniennes*, Paris, Études Augustiniennes, 1987.

KESSLER 2000

KESSLER H. L., *Spiritual Seeing: picturing God's invisibility in medieval art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000.

MARTA 1973

MARTA C., « Le problème du lieu et du temps dans le livre Ier du 'Periphyseon' » dans J. J. O'MEARA et L. BIELER (éd.), *The mind of Eriugena: papers of a colloquium, Dublin, 14-18 July 1970*, Dublin, Irish University Press, 1973.

MAXIME DE CHRYSOPOLIS éd. 1995

MAXIME DE CHRYSOPOLIS, *Ambigua*, traduit par E. PONSOYE, préfacé par J.-Cl. LARCHET et commenté par D. STĂNILOAE, Paris, éd. de l'Ancre, 1995.

MAXIME DE CHRYSOPOLIS éd. 2005

MAXIME DE CHRYSOPOLIS, *La Mystagogie*, introduit, traduit et annoté par M.-L. CHARPIN-PLOIX, Paris, éd. Migne, 2005 (coll. Les Pères dans la foi, 92).

PANOFSKY éd. 1967

PANOFSKY E., *Architecture gothique et pensée scolastique ; précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis*, traduit et postfacé par Pierre BOURDIEU, Paris, éd. de Minuit, 1967.

SUGER éd. 1996

SUGER, *Oeuvres. t.I, Mémoire sur la Consécration de Saint-Denis- L'œuvre administrative- Histoire de Louis VII*, texte établi et traduit par F. GASPARRI, Paris, Les Belles lettres, 1996.

VERDIER 1970

VERDIER P., « La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis », *Cahiers de civilisation médiévale*, Poitiers, CESCUM, n° 49, vol. 13, 1970, p. 1-31.

WEISS 1952

WEISS R., « Lo studio del greco all'abbazia di San Dionigi durante il Medioevo », *Rivista di storia della chiesa in Italia*, Rome, Istituto grafico tiberino, n° 6, 1952, p. 426-438.