

## Les églises médiévales, des lieux d'images

Jean-Claude Schmitt (EHESS)

### 1) Qu'est-ce qu'une église ?

L'« *Ecclesia* » est la « Maison Dieu »<sup>1</sup>, entendez : la « maison de Dieu » : le même mot désigne l'institution *Eglise*, coextensive à toute la Chrétienté, et le bâtiment - l'*église* - dans lequel les chrétiens se réunissent pour prier et célébrer le sacrifice eucharistique. C'est en un lieu sacré que la divinité habite : ce lieu doit donc, dans sa structure, sa grandeur, sa magnificence, ses ornements, *honorer la divinité*. Telle est la raison principale de la présence des images dans les églises chrétiennes.

**Historiquement**, la *basilique* romaine, lieu d'assemblée, devint le siège (« cathèdre », d'où « cathédrale ») de l'évêque dans l'Antiquité tardive (IV<sup>e</sup> – VI<sup>e</sup> siècle) : ex. à Ravenne. Le monachisme (saint Benoît, vers 530) a permis la diffusion des églises abbatiales, complétées par un cloître et l'ensemble des bâtiments monastiques. Parallèlement, c'est au Xe-XI<sup>e</sup> siècle que s'est définitivement fixé, à l'intérieur de chaque diocèse, le réseau des églises paroissiales ; elles s'établirent à proximité du cimetière de la communauté : il se peut que le regroupement des morts ait précédé celui des vivants dans le village et la paroisse.

**L'architecture cruciforme** (nef-chœur / transept) symbolise la *croix* et donc la foi dans le Christ crucifié pour le salut des hommes. De même l'*orientation* de l'église (tournée vers l'Orient) indique la direction du Sépulcre du Christ à Jérusalem. L'église est donc dans sa matérialité même, un lieu entièrement symbolique. Cela vaut aussi pour les églises circulaires (ou octogonales), plus rares, mais qui en général reproduisent idéalement la forme même du Saint Sépulcre (Aix-la-Chapelle, Ottmarsheim, Neuvy-Saint-Sépulcre, etc.).

**Pourquoi mettre des images dans l'église ?** Le christianisme présente le paradoxe d'être un *monothéisme iconophile* (à l'inverse du judaïsme et de l'islam). Ce paradoxe tient à ce que les chrétiens concilient leur amour des images saintes et leur reconnaissance de la validité de l'Ancien Testament, donc aussi de la prohibition par l'Exode et le Décalogue de toute figuration et à plus forte raison de toute vénération des images. C'est que pour les chrétiens l'Ancien Testament a été, non par remplacé, mais dépassé par le Nouveau Testament, selon lequel le « Fils de Dieu » s'est incarné, est devenu homme, s'est montré visiblement aux hommes, lesquels ont reconnu en lui « l'image du Père ». En outre, dans la culture gréco-romaine qui dominait la Méditerranée au moment où le christianisme s'est diffusé, les canons de la figuration anthropomorphe s'imposaient aux hommes de religion, même aux juifs, comme en témoignent les fresques de la synagogue de Doura Europos (Syrie). Il y eut pourtant dans le camp chrétien lui-même des résistances au triomphe croissant des images religieuses et à la représentation du Christ : au VIII<sup>e</sup> – IX<sup>e</sup> siècle, une violente crise iconoclaste secoua l'Orient chrétien (Byzance) et eut des répercussions jusque dans l'empire carolingien (*Libri carolini*). Plus tard, les hérétiques médiévaux furent tous iconophobes, car ils voyaient dans les images

---

<sup>1</sup> Dominique IOGA-PRAT, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Eglise au Moyen Âge*, Paris, Le Seuil, 2006.

religieuses et leur culte la main intéressée des prêtres et de la papauté. Il en alla de même avec la Réforme protestante. Surmontant ces crises et ces oppositions, l'Eglise et les théologiens se sont au contraire attachés à justifier la présence des images dans les églises, à favoriser leur culte et même l'« adoration » de l'image du Sauveur, qu'ils s'efforçaient d'opposer au reproche d'idolâtrie que leur faisaient les juifs et les hérétiques. Pour l'Eglise, le but des images religieuses présentes dans les églises, mais aussi dans l'espace privé, était de servir de médiation sensible (*transitus*) à l'esprit élevant sa prière vers Dieu. En forçant le sens d'une lettre de Grégoire le Grand (en 600), on a parlé des images comme « Bible des illettrés », destinées, en même temps que la prédication « au peuple », à instruire des mystères de la foi les simples fidèles ne sachant ni lire ni écrire et ignorants du latin. Sans exclure cette fonction pédagogique, notamment pour les programmes sculptés des portails des cathédrales que tout un chacun pouvait regarder librement, on peut objecter que les images peintes et sculptées ou les vitraux, sans parler des miniatures des manuscrits réservés aux *litterati*, étaient plus nombreuses dans le chœur des chanoines ou des moines que dans la nef accessible aux simples fidèles. C'est en faisant ce constat que Saint Bernard a violemment dénoncé la présence des images de monstres hybrides dans les églises et les cloîtres des moines clunisiens : il n'était pas a priori hostile aux images et accusait même ceux qui les foulaient au pied sur le pavement des églises de leur manquer de respect ; simplement, il ne voulait pas que la séduction de leurs formes détournât le moine de ses exercices spirituels ; il fallait donc laisser les images hors de l'enceinte du monastère, les bannir des vitraux et de l'enluminure des manuscrits : l'ordre cistercien, à l'inverse des autres branches de la famille bénédictine, se plia effectivement à cette exigence à la fois religieuse et esthétique. Partout ailleurs, dans les églises séculières au premier chef, l'espace ecclésial, - un espace de vie autant que de culte -, était saturé par les images de toutes sortes - peintures murales, tableaux, sculptures, orfèvrerie, vitraux, enluminures, etc. -. Par leur seule présence, par leur prix et leur éclat, les images célébraient la gloire de Dieu et témoignaient de sa grandeur et de sa puissance infinie.

## 2) Les images en leurs lieux

**Les principes** qui régissaient la construction et l'ornementation d'une église étaient communs et universels. Mais chaque réalisation était singulière et dépendait d'une infinité de variables : les moyens matériels dont disposaient les commanditaires et les constructeurs ; la situation du clergé local dans la hiérarchie ecclésiastique, qu'elle fût séculière (cathédrale, doyenné, église paroissiale) ou régulière (abbaye, prieuré, avec des traditions différentes selon les ordres religieux : clunisiens, cisterciens, Mendians, etc.) ; les traditions artistiques locales ; les contraintes spatiales de chaque lieu ; la durée de la construction au fil des décennies ou même des siècles (les chantiers n'en finissaient jamais, tandis que les générations et les styles se succédaient). Au total, les aléas de toutes sortes (Réforme protestante, Guerre des Religions, Guerre de Trente ans, Révolution française, Guerres mondiales, incendies, changement des normes esthétiques, etc.) ont eu raison au cours de l'histoire de la foule des images qui caractérisait les églises médiévales et modernes. Celles qui subsistent ne sont qu'une infime minorité et ces rares témoins se trouvent pour beaucoup aujourd'hui dans les musées, donc privés de leur contexte rituel et religieux. En fait, dès les époques anciennes, le « mobilier » des églises n'a jamais cessé de se renouveler au détriment des strates antérieures, en même temps que les églises étaient reconstruites ou transformées. Au final, nous ne pouvons que tenter d'*imaginer* l'état ancien des monuments, tout en sachant que cela même est une gageure. Evoquons pourtant la répartition de ces images fantômes dans l'espace de l'église médiévale.

a) **Deux lieux forts** : la **porte** (Ouest) – et secondairement les portes Sud et Nord - et l'**hémicycle** (Est).

**La porte** est le lieu du passage, réel, mais tout autant symbolique, entre le « siècle » (le monde profane et laïc) et le lieu sacré administré par les clercs. Elle est parfois unique, ou double, ou même triple dans les cathédrales (Paris, Amiens, etc.). Les portails sont sculptés et polychromes (Amiens, Lausanne, Poitiers) (**III. 1 : portail central de la cathédrale d'Amiens. Le Jugement dernier**). Dans un portail, on distingue plusieurs parties sculptées : le tympan, le linteau (horizontal, sous le tympan), le trumeau (vertical, au centre du portail), ainsi que les pieds droits ou les statues-colonnes qui se resserrent de l'extérieur vers l'intérieur, comme pour aspirer le peuple des fidèles dans l'ouverture de l'édifice. Au centre, le portail du Jugement Dernier indique dès l'entrée que le parcours dans l'église est aussi un voyage dans le temps de l'humanité, jusqu'à son terme annoncé. C'est donc une invitation à la pénitence, à la préparation à la mort et ultimement à la Résurrection des morts. Au Sud (à droite) du portail central, on trouve souvent le portail de Notre-Dame, dont le tympan figure la Mort, l'Assomption et le Couronnement céleste de la Vierge Marie, mère de Dieu, intercesseur par excellence et sauveur de l'humanité, l'anti-Eve. De l'autre côté, le portail Nord abrite la représentation de la vie et de la mort en martyr du saint patron de l'église (ex. saint Firmin à Amiens).

La façade Ouest peut être entièrement sculptée comme une grande pièce de dentelle (l'un des meilleurs exemples est Notre-Dame la Grande de Poitiers, avec les scènes de la Chute et de la Rédemption de l'humanité). A mi-hauteur, la façade occidentale des cathédrales gothiques est barrée sur toute sa largeur par la galerie des rois de l'Ancien Testament, surmontée d'une large rose de huit, douze, seize rayons ou plus (les roses n'ont cessé de se subdiviser au fil du temps), dont le programme iconographique associe toutes les vérités de la religion chrétienne à la manière d'un diagramme (Apôtres, Vices et Vertus, Béatitudes, travaux des mois, signes du zodiaque, etc.). Mais leur déchiffrement est difficile, voire impossible : c'est l'effet lumineux dans la nef qui importe avant tout, comme du reste pour tous les autres vitraux.

Les deux extrémités du **transept** (Nord et Sud) présentent les mêmes éléments que la façade principale, mais en proportions généralement plus modestes : une façade percée d'une rose ; un portail au Sud (Strasbourg, Lausanne) et un autre au Nord (ND de Paris : portail de sainte Anne), tous originellement sculptés et peints.

L'**hémicycle oriental** est le lieu principal de l'église ; il cerne et englobe l'autel, lequel préfigure le paradis céleste. L'hémicycle occupe l'intérieur du chevet circulaire dont les dimensions imposantes se voient à l'extérieur. Il n'est qu'une partie du *chœur*, l'espace réservé au clergé, dont la clôture pouvait originellement se prolonger loin vers l'Ouest dans la nef. L'hémicycle est dominé par une abside semi-sphérique, décorée d'une mosaïque (basiliques romaines) ou d'une vaste peinture du Pantocrator (Dieu Tout Puissant) ou du Christ en Majesté entouré du Tétramorphe (les symboles des évangélistes) ou encore du Couronnement de la Vierge par son Fils au ciel. Mais il existe aussi des chevets plats (par ex. dans les églises cisterciennes ou dans les églises gothiques anglaises). Souvent, dans les églises romanes d'Auvergne (Notre-Dame du Port de Clermont, Saint-Nectaire, Orcival, etc.), l'hémicycle est soutenu par huit colonnes (ou plus) dont les chapiteaux sculptés présentent des scènes historiées d'inspiration biblique (**III. 2. Hémicycle de Notre-Dame du Port, Clermont-Ferrand**). Ces chapiteaux de l'hémicycle s'apparentent aux chapiteaux également sculptés de scènes narratives et présents en d'autres endroits de l'édifice, notamment à proximité de la porte ou à

la limite du chœur des moines et de la partie de la nef laissée aux laïcs. Tous ensemble, les chapiteaux historiés contrastent avec les chapiteaux ne présentant que des motifs ornementaux, en général de type végétal, et ils dessinent ainsi à travers l'espace ecclésial de possibles parcours privilégiés, qu'empruntèrent peut-être les processions liturgiques.<sup>2</sup> De telles observations ne doivent pas cependant conduire à penser en termes de « programme » iconographique prédéfini : une grande part d'improvisation présidait au développement du chantier d'une église et à plus forte raison aux choix de son ornementation. C'est pourquoi chaque monument, dans sa disposition architectonique et pareillement dans l'organisation apparente de son iconographie est un cas singulier, qui résulte non pas d'un choix unique a priori, mais d'une série ininterrompue et durable d'adaptations et de reprises.

### b) Un intérieur plein d'images, mais de manière différenciée

Les **murs** : jamais la pierre n'est à nu. Les murs sont enduits, puis peints en faux appareil, les fausses pierres posées en quinconce, avec de faux joints de couleurs variables (rouge, noir, blanc, etc.). Les **colonnes** sont polychromes, imitant le marbre avec des taches vives qui expriment la vitalité de la Création. Les **nervures** qui prolongent les piles des cathédrales gothiques jusqu'au sommet des voûtes sont peintes, différemment selon que l'on progresse vers l'autel principal ou que l'on retourne vers l'entrée occidentale (cathédrale de Toul). Les **voûtes** sont peintes uniformément (par exemple en rouge à la cathédrale de Quimper)<sup>3</sup>, ou de motifs végétaux et zoomorphes (églises danoises récemment libérées des enduits à la chaux apposés par les Réformés, ou de scènes bibliques (fresques récemment découvertes à la cathédrale de Poitiers).

A partir du XII<sup>e</sup> siècle, les murs s'allègent et peuvent accueillir des vitraux, qui privilégient une iconographie narrative inspirée de la Bible ou des Vies des saints (Saint-Denis, Sainte-Chapelle, Chartres). Mais le déchiffrement des vitraux, parfois placés très hauts et dont les scènes sont relativement petites, exigeait un œil averti et attentif. Là n'était pas la fonction principale de ces œuvres : elles visaient avant tout à distiller dans l'espace ecclésial une lumière multicolore qui symbolisait le rayonnement divin et irradiait au passage les personnes et les choses. Peu importait qu'il fût impossible de « lire » les vitraux, l'essentiel, comme pour toute image religieuse, était qu'ils fussent là, souvent offerts à l'église par le chapitre des chanoines, une riche lignée nobiliaire ou les membres d'un métier de la ville (les tailleurs, les drapiers, les cardeurs de laine, etc.) qui, en contrepartie de ce don, espéraient obtenir leur Salut après la mort.

Non seulement les murs et les voûtes étaient peints et percées de hautes verrières colorées, mais le **pavement** pouvait lui-aussi accueillir une riche iconographie de pierre aux teintes contrastées, dans la tradition des mosaïques antiques (cathédrale d'Otrante), ou des motifs floraux et géométriques, voire un labyrinthe complet, comme à Saint-Vital de Ravenne ou, au XIII<sup>e</sup> siècle, à Saint-Quentin, Amiens ou Chartres.

---

<sup>2</sup> Jérôme BASCHET, Jean-Claude BONNE, Pierre-Olivier DITTMAR, *Le monde roman. Par-delà le Bien et le Mal. Une iconographie du lieu sacré*, Paris, Arkhé, 2012.

<sup>3</sup> Anne VUILLEMARD-JENN, « La spatialisation et les parcours visuels induits par la polychromie gotique », in *L'œuvre en mouvement de l'Antiquité au XVIII<sup>e</sup> siècle*, colloque international, Université de Picardie, Amiens, 7 juin 2008 (à paraître). Voir les nombreux articles publiés par l'auteure sur la polychromie des églises médiévales.

**Le chœur** est l'espace réservé au clergé pour les offices qui ponctuent la journée liturgique. Beaucoup ont perdu leur clôture, qui isolait l'espace des clercs (les chanoines du chapitre dans une cathédrale, la communauté monastique dans une abbaye) de celui des laïcs, cantonnés dans l'avant-nef (le dispositif primitif se voit encore dans beaucoup d'églises d'Espagne). La coupure était d'autant plus forte que le **jubé** – un haut mur transversal barrant toute la nef - ne permettait pas aux laïcs de suivre la liturgie des clercs ni même de voir le prêtre célébrant la messe à l'autel principal, mais tout au plus d'entendre leurs chants. Les jubés étaient fortement décorés, comme on le voit dans les rares églises où ils ont survécu aux destructions du XVIII<sup>e</sup> siècle (ex. chapelle Saint-Fiacre du Faouët, Morbihan, Saint-Etienne-du-Mont à Paris, etc.) (**III. 3 : Jubé de Saint-Fiacre du Faouët, Morbihan**). Les **murs latéraux** du chœur pouvaient aussi être sculptés de longues suites narratives : Vie de la Vierge ou du Christ sur un côté, vie et martyre du saint local de l'autre (saint Firmin à Amiens, Notre-Dame de Paris). Enfin, à l'intérieur du chœur, à l'abri du jubé, les **stalles** accueillent suivant un ordre hiérarchique la communauté des chanoines ou des moines priant et chantant lors des offices chaque jour de la semaine (matines, laudes, primes, tierce, sexte, nonnes, vêpres, complies). Au XV<sup>e</sup> siècle, les stalles sont richement sculptées, qu'il s'agisse des dossiers des sièges et des jouées qui bornent leur rangée, et même des « miséricordes » qui en se redressant découvrent des scènes ludiques tirées de fables et de proverbes. Enfin, lors des fêtes liturgiques ou d'autres grands événements, il n'était pas rare que des **tapisseries** ou des broderies fussent suspendues sur les murs du chœur, comme c'était le cas annuellement pour la Broderie de Bayeux lors de la fête de la dédicace de la cathédrale de cette ville, aux dires d'un texte de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle.

Le **baptistère** pouvait faire l'objet d'un bâtiment distinct (Poitiers au VI<sup>e</sup> siècle, Parme au XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle) dans la tradition des premiers siècles du christianisme. Mais le plus souvent au Moyen Âge, les **fonts baptismaux** constituent une large cuve de bronze ou de pierre ornée en bas-relief de scènes typologiques préfigurant le baptême chrétien (la Traversée de la Mer Rouge par Moïse, le baptême du Christ par Jean Baptiste dans le Jourdain) (église de Freckenhorst en Westphalie).

**Les autels** : l'autel principal se trouve normalement au milieu de l'hémicycle ; s'y ajoutent des autels secondaires, en fonction de l'importance du clergé local, à l'extrémité des nefs latérales, parfois à la croisée du transept, et dans les chapelles latérales s'ouvrant sur les bas-côtés. Le **devant-d'autel** peut être entièrement peint (Catalogne) ou richement orfévré (autel ottonien de Bâle, au Musée de Cluny). Derrière l'autel peut se dresser une statue-reliquaire de la Vierge à l'Enfant ou du saint ou de la sainte local(e). (« Majesté » de Sainte-Foy de Conques). On peut trouver aussi un très grand tableau orfévré (Nicolas de Verdun à Klosterneuburg près de Vienne, *palla d'oro* de Saint-Marc de Venise. A partir du XIII<sup>e</sup> siècle, on y trouve un retable (*retro-tabula*, arrière-tableau), peint et/ou sculpté, fixe ou mobile (ex. le Retable de l'Agneau Mystique à Gand ou le Retable d'Issenheim au musée Unterlinden de Colmar, avec ouverture et fermeture des volets suivant le cycle liturgique).

C'est sous l'hémicycle que s'ouvre, le cas échéant, la **crypte**. Elle abrite en général le tombeau du premier évêque martyr du diocèse (s'il s'agit d'une cathédrale) ou du saint local (dans le cas d'une église de pèlerinage). Les chapiteaux sculptés des colonnes et les fresques des voûtes et des murs (Saint-Germain d'Auxerre, Tavant entre autres exemples) ornent la crypte à l'instar du reste de l'église. Les pèlerins étaient invités à déambuler autour du tombeau du saint suivant un dispositif appelé « confession », qui leur permettait d'apercevoir l'antique sarcophage à travers de petites ouvertures, voire même d'y passer la main pour le toucher. Ils pouvaient aussi

déposer des **ex voto**, qui constituent encore une autre sorte d'images, cumulative et éphémère, qui ne s'est pas conservée. On pouvait aussi trouver, sur un autel central, le **reliquaire** du saint, recouvert de métal précieux, d'émaux champlevés ou cloisonnés, de cabochons miroitant sous l'éclat des cierges. L'iconographie des reliquaires limousins ou mosans rappelle ordinairement la vie et le martyr des saints (sainte Valérie, saint Thomas Becket entre autres) ou magnifie la gloire céleste du Christ, de la Vierge, des apôtres. Dans la cathédrale primitive de Clermont, l'ensemble de la crypte, avec ses absides rayonnantes, s'organisait autour de la « **Majestas** » ou statue en or de la Vierge à l'Enfant, qui a été fondue à la Révolution, mais dont on conserve un dessin.

Remontons au niveau du sol de l'église. Les **chapelles latérales** peuvent être nombreuses, car une grande église, telle une cathédrale, est semblable à un *objet fractal* dont la structure se reproduit à plus petite échelle dans les chapelles rayonnantes du chœur ou celles des nefs latérales. Ces chapelles furent généralement édifiées par des familles bienfaitrices qui y ont élu leur sépulture ou ont du moins fondé un autel, avec un *chapelain* (étymologiquement : celui qui revêt une chape) ou même un groupe de clercs – qu'on désigne également du nom de « chapelle » - chargés de dire des messes et de chanter les cantiques pour le salut des défunts de la famille. Les chapelles sont souvent abondamment ornées : fresques sur les murs, retable d'autel, enfeus décorés des tombeaux, etc.

A la fin du Moyen Âge, il est fréquent qu'un large enfeu ou même un édicule particulier abrite un **Saint Sépulcre** sculpté, avec Marie et les disciples entourant le corps mort du Christ. Un tel ensemble sculpté faisait l'objet de rites particuliers au moment de la Semaine Sainte.

### c) Les images profanes ont-elles une place dans l'église ?

L'iconographie chrétienne, qui paraît puiser invariablement aux mêmes sources d'inspiration biblique et hagiographique, serait extrêmement ennuyeuse si elle se contentait d'être répétitive. Mais ce n'est pas le cas, parce que les motifs les plus rebattus eux-mêmes (le Sacrifice d'Abraham ou la Nativité du Christ par exemple) s'incarnent dans des œuvres singulières, produites à un moment donné par une main le plus souvent anonyme, mais unique. Et aussi parce que le principe même de variation et d'écart, à l'opposé de la copie, de l'imitation et de la répétition, préside de manière générale à la production artistique médiévale. On le voit pour les images historiées comme celles qui viennent d'être citées, et plus encore pour les images ornementales, les entrelacs ou les séries omniprésentes d'êtres hybrides qui lient ensemble les articulations de l'édifice et les ensembles iconiques. A cette dimension ornementale, qui le plus souvent ne renvoie pas expressément à l'iconographie chrétienne, s'ajoute, à l'extérieur comme à l'intérieur des églises, à l'époque romane surtout, une foule de figures ou de scènes se référant à d'autres univers culturels : c'est par exemple le cas des modillons, qui courent extérieurement au sommet des murs, juste sous la corniche du toit : on y voit des monstres gueule ouverte, des femmes nues qui ouvrent ostensiblement leur sexe, des scènes de combat, des usuriers la bourse pendue à leur cou, des centaures et des sirènes inspirés des motifs antiques. Il en va de même des gargouilles monstrueuses qui recrachent les eaux de la toiture. Sur la façade de l'église abbatiale Saints-Pierre-et-Paul d'Andlau (Bas-Rhin), au XIIe siècle, une longue frise sculptée en bas-relief montre des scènes de banquet, de chasse et de combat ; dans l'affrontement d'un chevalier avec un dragon, on a même pu reconnaître un épisode de la chanson de geste germanique *Dietrich von Bern*. (III. 4 : frise de l'église Saints-Pierre-et-Paul d'Andlau, Bas-Rhin : le combat contre le dragon). De tels motifs sont en général plus rares

à l'intérieur des églises, mais en Poitou (Saint-Hilaire ou Saint-Jean-de-Montierneuf de Poitiers), les modillons qui s'alignent au sommet des murs intérieurs n'ont rien à envier à ceux de l'extérieur. Même les chapiteaux sculptés les plus importants, par exemple à la croisée du transept et au voisinage immédiat de chapiteaux historiés plus habituels, font surgir à l'improviste des motifs qu'on hésite à identifier comme « mythologiques » ou « profanes ». Gardons-nous de tracer entre ces images, aussi différentes soient-elles, des lignes d'opposition ou de contradiction anachroniques. C'était au contraire le propre de la culture cléricale, telle qu'elle s'exprimait entre autres dans les images, de s'approprier et de domestiquer des traditions culturelles hétérogènes pour leur donner un sens dans sa conception du monde et son échelle de valeurs. Le diable lui-même n'incarne-t-il pas la nécessité du Mal dans le message chrétien ? A l'époque gothique, les « miséricordes » des stalles, comme cela a été dit, présentent elles-aussi des motifs incongrus occasionnellement inspirés de la culture vernaculaire paysanne ou urbaine. Les mêmes motifs ludiques, grotesques, voire obscènes, se retrouvent, en nombre infiniment plus important encore dans les « drôleries » des marges des manuscrits, y compris dans les missels, les psautiers ou les bréviaires utilisés durant les offices ou la messe, comme le Bréviaire de l'évêque de Verdun Renaud de Bar (XIV<sup>e</sup> siècle). A quoi s'ajoute le fait que dans les vitraux offerts par des donateurs laïcs (des métiers d'artisans par exemple ou, comme à Chartres, la fine fleur de l'aristocratie guerrière d'Ile-de-France), ou dans les tableaux votifs de la fin du Moyen Âge, les images des donateurs, avec leurs gestes, leurs vêtements, leurs armoiries, investissent l'espace ecclésial et y imposent fièrement leur marque. Mais ces images, pour être profanes et séculières, n'en expriment pas moins un haut degré de dévotion et de fidélité à l'enseignement de l'Eglise. On doit y voir simplement le signe que la société des « trois ordres » était en train de se complexifier et d'ouvrir en son sein des zones de recouvrement et de concurrences dont témoignent les églises et les images.

### 3) Des images en mouvement

Une église n'était pas, comme souvent aujourd'hui, un lieu désert et silencieux. Chacun, au moins dans l'espace auquel il avait accès, pouvait y déambuler, et d'autant plus librement que le sol n'était pas couvert de bancs ou de chaises dissimulant le pavement. Le caractère sacré des lieux n'empêchait pas la présence d'activités étrangères au culte, mais non dépourvues de signification religieuse, comme la mendicité des pauvres et des éclopés. Ce lieu regorgeait de sons et d'odeurs, de la sonnerie des cloches et du tintement des clochettes, des effluves de l'encens et de la cire, de l'écho des chants et des psalmodies ininterrompues. Les images ne venaient jamais seules comme dans les musées aujourd'hui : elles vivaient, prenaient sens, de tout leur environnement rituel, olfactif, lumineux (grâce aux cierges) et sonore.<sup>4</sup>

Les officiants eux-mêmes étaient couverts d'images ; on peut même dire qu'ils se faisaient image en processionnant sous leurs chapes brodées de fils d'or, derrière un crucifix, enfumés par le balancement des encensoirs (eux-mêmes décorés de monstres entrelacés). Durant la messe, le prêtre et les diacres tournaient lentement à l'autel les pages richement enluminées et rutilantes de couleur et d'or de l'évangélaire ou du missel : c'était encore un autre monde d'images qui s'ouvrait là au cœur du sanctuaire, au moment du sacrifice eucharistique ou durant les offices, celui des livres liturgiques et de leurs innombrables miniatures. Parmi ces livres, citons les gigantesques antiphonaires du chantre et du chœur avec leurs initiales d'or, le psautier

---

<sup>4</sup> Eric PALAZZO (ed.), *Les cinq sens au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 2016.

scandant les offices tout au long de la semaine, le missel qui indique le propre des messes de chaque jour, l'évangélaire porté à l'ambon pour lire l'évangile du jour, d'autres livres encore, d'où jaillissaient autant d'images du Christ en gloire, de la Crucifixion, de la Nativité ou du Jugement Dernier.

Voilà pour les jours ordinaires. Mais il y avait aussi les grands jours de fête, lorsque la procession des clercs et de leurs acolytes sortait du chœur et débordait même de l'église jusque sur le parvis et dans l'espace urbain, avec ses croix, ses cierges, ses bannières, ses statues processionnelles : car les images se meuvent, voyagent, loin de leur église parfois comme lors des Rogations ou du Corpus Christi (la Fête-Dieu). D'autres fêtes liturgiques se cantonnent dans l'espace ecclésial, mais pour y mettre en branle une machinerie de poulies et de cordes qui, lors de l'Ascension, fait s'élever une statue du Christ jusque dans la voûte où elle se dérobe aux regards émerveillés des fidèles (à la cathédrale de Strasbourg, suivant le témoignage de l'humaniste Geiler de Kaysersberg). A Pâques, des *images vivantes*, celles du drame religieux (*ludus, officium*), occupent l'espace : entre le Xe et le XIIe siècle, ce sont les clercs (ou des moines et des nonnes dans les monastères) qui miment, pour eux-mêmes et un public choisi, les Saintes Femmes courant au Sépulcre où l'ange leur apprend que le Christ est ressuscité (ce drame religieux a pour nom la question posée par l'ange aux femmes : *Quem quaeritis ?* « Qui cherchez-vous ? »). A l'Epiphanie, pareillement, dans l'*Officium stellae*, les clercs jouent et chantent les rôles des trois Rois Mages qui suivent l'étoile en direction de Bethléem, et celui d'Hérode, qui attend en vain leur retour pour les interroger sur l'Enfant Jésus.

## Conclusion

Les églises médiévales furent avant et plus que tout autre lieu - le château, la maison de ville (palazzo comunale ou Rathaus), ou encore le palais d'une riche lignée patricienne -, des lieux de vie et de pouvoir où les images furent produites, accumulées et conservées en plus grand nombre et en mobilisant à cette fin des ressources sans équivalent. Pourquoi ? Parce que par elles et en elles s'effectuait, au moyen de la *médiation* du clergé, c'est-à-dire de l'*ordo* sacralisé et dominant des *oratores*, ceux qui prient, une *transaction* essentielle entre les hommes (idéalement regroupés dans les deux autres ordres de la société féodale, les guerriers ou *bellatores* et les travailleurs manuels ou *laboratores*) et le divin, au sens le plus général du terme, représenté sous les traits anthropomorphes du Fils de Dieu, et aussi de sa mère la Vierge Marie, des saints, des anges et du diable lui-même. L'image était le signe à la fois symbolique et matériel de cette transaction, qui n'était pas que spirituelle (la prière échangée contre la grâce), mais concernait tout autant les richesses mobilisées par les donateurs au profit de l'Eglise pour élever églises et retables et couvrir de fresques les chapelles ; à grands frais, ces donateurs et commanditaires procuraient les matériaux nécessaires (le bois, les métaux précieux, les pigments) aux meilleurs artistes-artisans (*artifex*) habiles à peindre, sculpter, fondre le bronze ou le verre conformément à la commande. Dans les églises, toutes ces images, offertes à Dieu, mais propres aussi à rehausser le renom social du donateur et à entretenir sa mémoire après sa mort, s'accumulaient, se recouvraient, se disputaient l'espace des murs ou des autels : les disparitions discrètes et les destructions ordonnées permettaient d'absorber au fil des ans et des siècles le flux continu des nouvelles images, mises au goût du jour (du roman au gothique, à la Renaissance et au baroque), avant que l'infime minorité des images survivantes n'échouent, décontextualisées, dans les musées. D'autres sont restées en place,



arrimées à la structure même des édifices, mais ni le temps, ni les guerres, ne les ont épargnées. Il est donc bien difficile d'imaginer aujourd'hui ce que furent vraiment les églises médiévales, bariolées de vives couleurs, débordantes d'images de toutes sortes, certaines offertes au regard et à la vénération des fidèles, d'autres simplement présentes, vieilles connaissances dans lesquelles les croyants de passage s'immergeaient avec confiance.