

L'œil et le vitrail. Part 1, "La Légende de saint Julien l'Hospitalier" : à l'épreuve de la tradition médiévale

Autor(en): **Berchtold, Jacques**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **12 (1987)**

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-258077>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

L'ŒIL ET LE VITRAIL

La Légende de saint Julien l'Hospitalier *à l'épreuve de la tradition médiévale*

Dans un ultime paragraphe, le narrateur de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* introduit un rapport problématique d'identité entre le texte qui se clôt et une référence iconique.

Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays¹.

Les critiques qui ont pris la peine de considérer la verrière de Rouen, le seul vitrail d'une cathédrale normande qui soit consacré à saint Julien, n'ont pas manqué de remarquer des différences frappantes entre les deux versions légendaires². Si le texte vise à instaurer un rapport de gémellité avec le vitrail, il convient de s'interroger sur l'enjeu de la déformation résultée d'une retranscription volontairement infidèle. Flaubert avait vainement souhaité, rappelons-le, qu'une reproduction colorisée du dessin de M^{lle} Langlois figurât dans l'édition Charpentier, où toutes les scènes des trente et un médaillons eussent été parfaitement lisibles, pour donner ainsi directement à son texte son vis-à-vis iconographique³.

En accord avec la théorie autonomiste de Lukacs qui définit l'œuvre d'art comme une «monade sans fenêtre» (*fensterlose Monade*), le vitrail comme le texte se présentent comme deux «cosmos» structurés par l'ensemble de leurs éléments constitutifs, de façon indépendante et complète, sans aucune nécessité de rapport avec d'autres œuvres esthétiques. Ils se suffisent parfaitement à eux-mêmes dans leur isolement, trouvant leurs propres limites objectives fondées dans la spécificité de deux intentions esthétiques étrangères l'une à l'autre⁴.

La «belle infidèle» de Flaubert invite cependant à une lecture plurielle intégrant dans l'une de ses dimensions la prise en compte d'un écart différentiel qui demande à être perçu. Pour

cet effet, le texte nouveau revendique une déviance par rapport à l'orthodoxie d'un archétype référentiel qu'il prend bien soin de désigner. En instituant une relation privilégiée avec le vitrail médiéval, la réécriture flaubertienne se pose aussi comme une interrogation de la forme archaïque par la modernité, interrogation qui participe d'un débat plus général du XIX^e siècle sur la question du Moyen Age⁵.

Nous tenterons d'exposer ici un certain nombre de remarques en guise de préliminaire à l'analyse de ce dialogue qu'ouvre le texte de Flaubert avec sa source iconique. Nous développerons ailleurs l'exploration proprement dite du motif du «vitrail» et du «regard par la fenêtre» dans *La Légende moderne*.

Notre point de départ réside dans un écart thématique important de *La Légende* par rapport à l'ensemble des versions médiévales. Dans celles-ci, l'épouse de Julien joue un rôle fondamental en accompagnant son époux tout au long de son parcours d'expiation. Sur la verrière de Chartres de 1220–1230, l'étage supérieur comporte ainsi deux médaillons représentant la traversée sanctificatrice de Julien :

N° 28: saint Julien, l'aviron à la main, passe le Sauveur dans sa barque (à droite)

N° 29: (à gauche) sa femme, debout près de la porte de l'hôpital, le guide en tenant un flambeau allumé⁶

Le vitrail de Rouen de 1235–1250 reproduit lui aussi ces deux scènes de la navigation christophore, en la hauteur d'un étage ici tripartite :

N° 25: Sur le trajet du retour, le saint (représenté pour la première fois avec l'auréole) est béni par le Christ, qui lui pardonne son péché de parricide.

N° 26: Sa femme, sur le rivage devant l'hospice, brandit une torche pour guider son époux.

N° 27: Une fois dans l'hospice, le Christ bénit le couple sanctifié⁷.

Tout au contraire, le retour de l'épouse dans la chambre où le parricide vient d'être commis, à la fin de la deuxième partie de *La Légende moderne*, évoque le souvenir des errances nocturnes de Lady Macbeth, l'épouse complice.

Et comme il se retournait, il crut voir, dans l'encadrure de la porte, le fantôme de sa femme, une lumière à la main⁸.

Après cette allusion, il devient manifeste que les trajectoires des deux époux meurtriers vont diverger chez Flaubert aussi radicalement que dans la tragédie shakespearienne. *La Légende* traduit ici une volonté très nette de démentir la solidarité conjugale présentée par les versions médiévales. Par un détail précis, celui de la chute du flambeau, se joue la séparation définitive après laquelle le récit ne suivra que le parcours piaculaire d'un ermite solitaire.

D'un large coup d'œil, elle comprit tout, et, s'enfuyant d'horreur, laissa tomber le flambeau.
Il le ramassa⁹.

Le motif de la chute et de la transmission du flambeau dans la chambre du parricide prépare le congé irrévocable de l'épouse hors du récit, avant que ne s'engage la troisième et ultime partie du conte, qui culminera avec la traversée christophore solitaire de Julien et du lépreux en direction d'un rivage désert. Cette déviance importante par rapport à la tradition légendaire relève implicitement d'un choix concerté. L'exorcisme personnel auquel Flaubert se serait livré dans *La Légende*¹⁰, en formulant le conflit qui l'opposait à un regard paternel insoutenable resté brûlant au-delà de la mort, excluait toute participation de l'épouse au processus de rachat.

Nous voudrions montrer ici, à partir d'un texte rédigé dans la seconde moitié du XIII^e siècle, que la légende médiévale de saint Julien expose essentiellement une conception théologique de la lumière mystique, qui s'articule elle-même solidairement avec une pratique, celle du travail des maîtres verriers au XIII^e siècle: dans une visée différente de celle de Flaubert, l'histoire de Julien traduit un processus initiatique qui nous parle du vitrail gothique.

Le texte en vers que nous considérons n'a survécu que par un seul manuscrit, celui de l' Arsenal 3516, estimé à la date de 1267, et publié en 1899 par Adolf Tobler¹¹. Par rapport au schéma narratif de Chartres et de Rouen, ce récit présente une

divergence importante, puisque la partie de chasse prophétique ne figure sur aucune des deux verrières. Cette version se réclame elle-même d'une «estoire» antérieure, selon un «topos» traditionnel du Moyen Age (v. 145–147), et dont nulle trace n'a survécu. La *Vita* contemporaine en latin fut explicitement écrite pour célébrer l'édification d'une église Saint-Julien à Nantes qui fut entièrement détruite au début du XIV^e siècle¹², et aux vitraux de laquelle notre texte aurait pu lui aussi se référer. Notre but n'est pas d'assigner à la *Vie de saint Julien* tel ou tel référent-vitrail aussi explicitement défini que celui du texte flaubertien, mais de proposer une réflexion théorique sur l'enjeu que recouvre, au XIII^e siècle, le fait de renvoyer implicitement, dans une œuvre écrite, à la référence imaginaire d'un «vitrail» partenaire.

Dans la version médiévale en vers, la scénographie de l'oracle inaugural se présente d'abord comme un rappel du «buisson ardent» de l'Exode. Julien, égaré, «desvoié» (200) dans la forêt, éloigné de ses compagnons de chasse, selon un dessein divin bien déterminé («dex me voie», cf. 3710), se retrouve à portée de regard d'un buisson:

*En un buisson garde, s'i voit
Une beste qui se gisoit (222–3)*

Par son premier regard, Julien apparaît tout près de «figurer» le modèle mosaïque, puisque dans le buisson gît l'irreprésentable qui ne peut être vu sans aveugler («Alors Moïse cacha son visage, car il craignait de fixer ses regards sur Dieu», Exode 3:6), et manque ainsi de mimer d'emblée la répétition d'une scène biblique qui revêt une importance typologique privilégiée dans la théologie du vitrail¹³. Mais la bête aux couleurs surnaturelles promise à la visée de la flèche renvoie, avant de mourir, la représentation impensable du double parricide que sa propre mise à mort préfigure. Le buisson sans flamme n'aveugle le regard que par les paroles prophétiques qui font retour sur le chasseur avec l'effet d'une flèche perforante: l'épisode du buisson se trouve ainsi détourné de la référence à Moïse et assombri par le souvenir de l'Œdipe, puisque l'irreprésentable auquel renvoie la bête énigmatique, le double meurtre des parents, rappelle la faute qui, dans l'Antiquité, se trouve sanctionnée par la

cécité. C'est en filigrane de la promesse manquée du buisson flamboyant que s'impose à Julien le destin d'un parcours préalable dans les ténèbres, jouant celui de la fatalité œdipienne.

Après cette scène prophétique, le lien qui s'établit entre l'éclat précaire des regards parentaux et la menace de réaliser l'acte meurtrier annoncé, entraîne la fuite de Julien hors du pays natal. Le départ en exil consécutif à l'oracle est en réalité une opération de soustraction de l'objet Julien hors du champ des regards des autres:

*...ja mais ne le troveront
Ne de lor ex ne le verront (449–50)*

Le regard des parents représente ce à quoi il convient d'échapper («Car lui ne verront il ja mais, Car de tot pooir s'en oste», 636–37), et la révélation même de sa nature vulnérable impose le nouvel interdit. Désormais, se trouver sous les yeux des parents signifierait actualiser la menace de leur mise à mort. En conséquence, le fuyard cherche à ne plus exister que dans le seul champ visuel de Dieu; car l'omniprésence divine («Dex») est un regard («ex») qui survit après la disparition de tous les autres, et que n'affecte aucun déplacement: «Deus totus oculus est, quia omnia videt»¹⁴. Ainsi, la fuite ne saurait modifier la distance entre Julien et le regard de Dieu:

*Deu prie tenrement plorant
Que de to pechiés le desvoit
En son service l'avoit
Et de ses pieus ex le regart. (630–33)*

Le récit légendaire pointe désormais son objet, qui est l'élaboration de la relation qui doit s'établir de façon privilégiée entre le regard de Julien et le regard vivant de Dieu. Contre la menace du geste meurtrier, le fils en exil se confie dans sa prière aux «yeux» de Dieu, comme garants de la mise à distance des parents. Mais, de leur côté, ceux-ci s'engagent dans une course poursuite, ne cessant de désirer désormais «revoir» Julien disparu et rétablir la relation scopique que celui-ci cherche à annuler (2876; 2883). A la quête de Julien confié à la protection de Dieu qui le regarde s'oppose la quête symétrique des parents aveugles, poursuivant le fils de leur certitude à le «reconnaître»,

sur un registre relationnel où toute perception visuelle n'est en réalité qu'un filet d'incertitudes trompeuses¹⁵. C'est ainsi que la mère exprime sa confiance illimitée en son propre discernement:

*Se sa forme èusse vèue,
Sor tos les autres Juliens
Sarai bien se ço li miens. (2836–38)*

Avec les yeux amoureux de Clarice, Julien découvre dans le château étranger un nouveau regard qui pourrait se substituer à celui des parents perdus et venir relayer ce regard invisible de Dieu qui accompagnait le parcours de fuite:

*Ele li done un dous regart
Sire, fait ele, dex vos gart! (2045–46)*

A ce personnage de l'épouse est réservé d'incarner le rôle fondamental de médiatrice dans chacune des deux relations scopiques qui vont à présent s'élaborer. A travers la première, qui met aux prises Julien et ses parents, se jouera l'échec d'une scène de reconnaissance. A l'instar du destin antique qui présidait au cheminement aveugle d'Œdipe vers Thèbes, les parents de Julien sont conduits à leur tour par leur errance auprès de Clarice, et ainsi ramenés à portée de la menace parricide. En l'absence de Julien, Clarice accueille les deux parents et les invite à se reposer de leurs souffrances, offrant comme assurance de leur bonne garde, le gage de ses propres prunelles:

*Je vos aim altretant et miex
Et vostre segnor que mes ex
Ains le mes larroie crever
Que vos vèïsses trop grever. (3161–64)*

La scène du parricide se présente comme la conséquence de la négligence de Clarice, échouant dans son rôle nocturne de vigile, alors même qu'elle s'attribuait une endurance qui n'appartient qu'à Dieu. La légende médiévale de saint Julien est strictement solidaire d'une histoire de sainte Clarice, et l'erreur du fils parricide s'articule à partir de la faute de l'épouse selon une théologie de la vigilance prise en défaut qui trouve son origine dans la parabole des dix vierges (Matthieu 25). La struc-

ture bipolaire qui oppose, dans le récit de l'Évangile, les vierges folles et les vierges sages se trouve rejouée ici dans la succession linéaire de deux épisodes nocturnes, où Clarice tour à tour succombe au sommeil et obtient son rachat par une veillée victorieuse.

Durant le sommeil de Clarice, l'ensemble de la scène est en effet placé sous le signe d'un éclairage déficient, qui se trouve souligné à plusieurs reprises:

*La cambre n'estoit mie clere;
Car la fenestre est entreclose. (3400-1)*

L'adjectif «clere» qui apparaît ici dans un énoncé privatif souligne le lien essentiel qui unit cette absence de lumière et la garde avortée de Clarice, porteuse par son nom d'une promesse lumineuse qui est ici déçue.

La «fenestre entreclose» par laquelle la lumière lunaire ne pénètre pas de façon suffisante dans la chambre obscure est ici obstacle, qui empêche la vision de s'exercer dans la chambre, mais aussi trouée néfaste. Dans le contexte du parricide, la fenêtre obscure rappelle la «fenestra ingens» du deuxième livre de l'*Enéide* (v. 482) incisée par Pyrrhus en fureur dans les appartements de Priam et d'Hécube comme une première entaille sacrilège préfigurant la blessure mortelle du régicide qu'elle anticipe. En insistant sur cette brisure inscrite dans le mur,

*La fenestre, que male fus arde
N'iert ne bien close, ne overte (3406-7)*

le texte invite à une réflexion sur le pouvoir de la «fenêtre». Une différence symbolique fondamentale oppose une fenêtre opaque à une fenêtre investie de lumière, et le simple geste d'ouvrir la fenêtre chasserait l'obscurité et permettrait à Julien de reconnaître ses parents endormis sur le lit.

*Fait Raisons: oeuvre la fenestre;
Bien est que tu avant les voies
Que tu les chaces males voies
Si seras bien plus a fiance. (3462-65)*

C'est aveuglé sous l'empire de Jalousie que Julien commet dans les ténèbres le double parricide. Les yeux des parents auxquels Julien avait tenté de se soustraire sont à jamais anéantis, et le geste meurtrier signe le ratage des retrouvailles «*facie ad faciem*», dont l'épouse Clarice s'était portée garante. A ce face à face avec les regards des parents désormais perdus, se substitue le désespoir de la reconnaissance de l'acte commis, lorsqu'on «ouvre la fenêtre».

*Maintenant la fenestre ovrirent,
Les draps leverent et si virent,
Si con andoi furent trancié (3557–59)*

Symbolisées par les volets opaques, les écailles qui obscurcissaient les yeux de Julien tombent, et la vue soudain rendue impose au criminel de retrouver la clairvoyance, c'est-à-dire de découvrir le crime illuminé sans le voile d'ombre qui le lui maintenait caché¹⁶. Par la métaphore usuelle des fenêtres-paupières («*oculi membra sunt carnis, fenestrae sunt mentis*»¹⁷), l'ouverture des volets symbolise ce moment où la conscience reçoit l'éclat de la vérité, moment où l'Œdipe antique se crève les yeux pour ne plus supporter l'insupportable.

L'épisode du parricide représente l'échec d'une scène de reconnaissance. L'impossibilité de voir dans la nuit le regard obscur de ses propres parents traduit un enjeu didactique par lequel le texte vise à dessiller les yeux du lecteur, afin que ceux-ci s'ouvrent à leur tour à l'«autre» regard, en faisant tomber les écailles qui obstruent la vue véritable: «*O lux, quam videbat Tobis, cum clausis istis oculis filium docebat vitae viam*»¹⁸. Seul doit exister le désir scopique qui aspire à voir en retour, par les yeux intérieurs de l'âme, ce Père omniprésent, invulnérable et invisible qui, de ses yeux, nous regarde.

Mais l'espace découpé de la fenêtre, en illuminant les cadavres des parents et en révélant de façon fulgurante ce qui s'était commis dans la «*camera obscura*», demeure désormais impressionné, comme la «*plaque photographique*» du regard, par l'image honteuse qui s'est figée en s'y inscrivant. La fenêtre ne présente donc encore que l'encadrement d'un espace ouvert («votre crime sera pour vous ce qu'est une crevasse dans un mur

élevé», Esaïe, 30 : 13) dans lequel doit à présent s'édifier, par un renversement dialectique propre à la théologie de la grâce, une relation lumineuse avec l'au-delà. Après l'ouverture de la fenêtre, Julien s'est délivré du voile d'ombre qui obstruait son regard. Mais la nature de la scène aperçue l'enferme dans une lucidité qui correspond à une nouvelle cécité, où le spectacle parricide constitue désormais l'obstacle qui interdit la relation visuelle au monde.

*Ja mais, se deu plaist, n'iere a aise
Ne verrai cose qui me plaise (3815–16)*

Dans l'obscurcissement du désespoir que provoque la brûlure d'une faute obsessionnellement présente, gît la menace que ne puisse paraître au regard la «vera lux» qui reste à conquérir, telle qu'elle investirait cette béance de sa substance lumineuse. C'est ainsi que commence un pèlerinage conduisant Julien au métier de passeur, au terme duquel, grâce à la présence de Clarice, les ténèbres intérieures recouvertes par la scène-écran du parricide pourront être dissipées. Le rôle nouveau de Clarice invite le lecteur à se souvenir de la scène du buisson prophétique qui réapparaît à présent dans son revers positif. A la «beste» multicolore qui «Samblant et face d'omme avoit» (230) et dont le meurtre préfigurait le parcours parricide, répond au terme du second pèlerinage la métamorphose expiatrice de Clarice que les souffrances rendent «beste» (4429). A travers cet écho, il apparaît que le rayonnement à venir de Clarice retrouve et réalise une virtualité ignée dont la scène du buisson portait déjà la promesse.

Tandis que Julien s'est endormi, c'est en effet Clarice qui veille en vierge sage dans le «povre herbergage» et guette l'arrivée de l'«alter coniu» durant la nuit de tempête. La vigilance de la «nova Clarice» lui permet de racheter la défaite subie lors de la nuit néfaste et de réinvestir victorieusement le programme lumineux de son nom. Réveillé par Clarice, Julien lui demande d'assurer dans la nuit l'éclairage indispensable à sa traversée du fleuve, pour la bonne orientation de son retour christophore.

*Ore alumés de cest pesas,
Si faites fu sor le rivage,
Et je passerai outre a nage.
La dame a le fu alumé (4564–67)*

Le feu allumé par l'épouse sur la rive est un motif constitutif de la légende, comme la lanterne que brandit un ermite dans l'iconographie de saint Christophe¹⁹. La traversée du fleuve représente donc une ascension vers la lumière, un parcours de renaissance à cette flamme située au-delà du fleuve, qu'entretient et que protège l'épouse, tandis qu'elle-même s'efface par la noirceur d'un corps devenu «beste» dans l'opacité des ténèbres environnantes. Le désir de rejoindre le luminaire renaît en Julien, alors qu'il était plongé dans le découragement le plus profond. Un renversement dialectique permet ainsi à une lumière d'éblouir et de «cautériser» le souvenir de la scène insoutenable, par la force de son rayonnement transcendant. Le feu sur le rivage devient la métaphore d'un autre feu capable d'éclairer l'esprit même qui s'était fermé à la vision après la scène du parricide, et figure le phare d'un «lumen Dei» qui aimante le regard du passeur dans la nuit, guidant sa traversée rédemptrice. En illuminant la rive, Clarice rachète sa propre faute par un amour tel que son éclat dissipe l'obscurité qui s'était refermée sur la «scène primitive». L'épouse revêt les traits typologiques d'une «nova Hero», d'une «vera Hero» christianisée qui, par le succès de sa garde vigilante, fait oublier la noyade de Léandre et l'échec qui se trouvaient au centre du récit ovidien²⁰. Le «fu» victorieux de Clarice reçoit tout l'éclat de sa victoire nouvelle par la comparaison avec le luminaire défaillant de son «type» préfiguratif antique, en jouant une scène symboliquement équivalente.

Il nous faut à présent revenir à la relation essentielle qui unit la légende médiévale de saint Julien à la forme privilégiée des verrières d'église. A partir de notre lecture, nous formulons l'hypothèse que l'écriture hagiographique se présente ici comme la traduction seconde d'une autre écriture de lumière, à laquelle elle se rapporte en la désignant de façon implicite comme son autre sublime. La légende écrite aurait selon nous pour visée de transmettre à ses lecteurs un enseignement cohérent sur la «haute lecture» du vitrail gothique, ainsi que sur la fonction théologique qu'il convient d'attribuer à celui-ci²¹.

Dans le récit, le face à face qui met en relation l'œil du passeur et la flamme qui l'aimante n'est pas statique, mais entraîne

un rétrécissement progressif de l'intervalle qui les sépare l'un de l'autre. Sur le fleuve déchaîné, le parcours du rameur en direction du point lumineux emblématise ainsi une progression spirituelle par laquelle Julien se sanctifie, guidé par la «vera lux» de son épouse vigilante.

*Molt se travaille, molt se lasse,
Tant que le fil de l'aighe passe.
La dame faisoit le fu cler. (4633–35)*

Si le mot «cler» était apparu au cours de la nuit parricide dans un énoncé à valeur privative, signifiant la faute de Clarice et l'absence de lumière devant la «fenestre entreclose», le retour ici positif du même adjectif reflète le rachat de la «nova Clarice», présentant aux yeux dessillés de l'époux, la flamme de la clarté véritable, et rachetant les ténèbres de la nuit fatale. Cette flamme revêt une valeur de regard: c'est sous l'œil de la flamme qui le regarde et qui lui communique l'auréole que Julien rame et «se travaille» pour le rejoindre sur la rive, et par cette réconciliation se transmet à Julien la «nova lux» qui, de l'œil rayonnant de Dieu, irradie à présent sans brûler l'œil sanctifié qui la reçoit. Ainsi Julien n'atteint la vision de la «nova lux» qu'en tournant son regard en direction du feu de Clarice qui, demeurant elle-même invisible, actualise le pouvoir illuminateur de son nom.

Dans le langage visuel du vitrail hagiographique, l'auréole est le signe visible d'un éclat lumineux qui émane du corps saint. Ce corps rayonnant enveloppe une âme qui sur terre encore a réalisé la vocation de toute âme, qui est de participer à la vision de l'éclat divin. En s'incarnant dans la flamme du vitrail, le saint rejoint donc son propre principe²². Il donne à voir le rayonnement de l'homme devenu luminaire, dont l'âme se trouve en permanence illuminée par le «radius vivus». Le feu clair de Clarice devient sur les médaillons des vitraux de Chartres et de Rouen un «luminosum velamen» de verre qui révèle à l'œil l'existence d'une «vera lux» située au-delà et qui, par son action figurative, irradie le saint navigant sur le médaillon voisin. Or cette flamme de Clarice «baiulans faculam ardentem»²³ est comparable, dans l'église, à l'entité du vitrail lui-même, resplendissant dans le plain mural de l'édifice comme un

«vivus lapis» qui regarde et transforme l'œil pèlerin dont il est regardé²⁴.

Les légendaires des fenêtres basses ne rivalisent pas dans la cathédrale avec la rosace majestueuse qui représente, sous sa forme explosée, l'œil divin rayonnant comme un soleil oculaire. Iris géant d'un œil immatériel, la rosace traversée de lumière permet au «radius vivus» de franchir tour à tour l'«oculus» verrier translucide et la pupille du pèlerin qui le contemple. A travers un langage visuel rigoureusement codifié, les vitraux narratifs des fenêtres basses témoignent pour leur part d'un itinéraire terrestre exemplaire qui trouve son apothéose dans la «sortie» lumineuse de la sainteté auréolée.

Le pèlerin qui contemple le vitrail hagiographique fait donc par sa lecture du récit légendaire, de bas en haut et de droite à gauche, une ascension lumineuse. Lui aussi se rapproche, au fur et à mesure de sa progression, de la torche de Clarice et de son pouvoir igné qui étincelle en haut de la flamme de verre. La torche de Clarice désigne ainsi en abîme la force ignée du vitrail qui s'avance vers le regard, symbole d'une autre lumière invisible qui resplendit au-delà de sa figure²⁵. Ainsi les éléments constitutifs d'une théologie du vitrail se trouvent-ils disséminés tout au long du récit de la *Vie de saint Julien*: le buisson susceptible d'être ardent, la fenêtre entreclose puis ouverte, et le feu allumé sur le rivage que ramèneront les époux à l'intérieur du «povre herbergage». Symbolisé par la torche de Clarice, le vitrail illumine la surface encadrée de la fenêtre et rachète, par la force de son feu vivant, la faute exemplaire qui l'ensanguantait.

Comme le buisson du récit, la fenêtre d'église est porteuse d'une double révélation. La percée d'une trouée dans la paroi commence par découvrir au regard une révélation insupportable, la «scène primitive» du couple parental surpris dans un enlacement mortel. L'ombre du parricide se présente au lecteur du vitrail comme l'effet d'une impureté de son propre regard, qui retrouve dans la présence même du récit figuratif un reflet de son obstruction²⁶. La vision de la pure lumière demeure voilée par ce qui se récite en images sur le verre, ce qui se raconte de la faute écrite sur la lumière, et qui ne cesse de poursuivre le regard de celui qui voudrait en fuir la vision. Lire le vitrail hagiographique signifiera dès lors une approche progressive de

l'auréole de pure lumière et d'une transparence non figurative que le vitrail narratif translucide donne à voir comme une promesse rayonnante.

Ainsi le feu de Clarice renvoie-t-il le lecteur aux verres ignés et aux attributs de sainte Claire. Car la transparence habite le vitrail, en dépit de sa nature figurative, et seule la lumière de l'édifice ecclésial a le pouvoir d'absoudre son pèlerin-lecteur repentant. De même que Julien navigue «outre l'aighe» et franchit l'obstacle du fleuve, de même le pèlerin du vitrail se sent appelé à traverser la liquidité figée du verre pour accoster à la source de pure lumière qui l'attend sur l'autre rive, au-delà du support verrier. Le Christ est aux côtés du pèlerin du vitrail et l'assiste dans son désir de tendre vers la transparence de Son rivage.

*En ipse stat post parietem nostrum,
Respiciens per fenestras
Prospiciens per cancellos.*

*Le voilà qui se tient derrière notre mur!
Il regarde par la fenêtre;
Ses yeux brillent à travers le treillis.*

(Cantique des Cantiques, 2 : 9)

Il convient enfin de s'interroger sur le choix du nom de Clarice par l'hagiographe de la *Vie de saint Julien*. En effet, Claire d'Assise est la sainte invoquée dès le début de la seconde moitié du XIII^e siècle pour «voir clair», par les malades des yeux. Patronne des aveugles, sainte Claire est représentée dans la tradition iconographique tenant une lampe d'argile, une lanterne processionnelle ou un objet de cristal. Grâce à ce dernier attribut, sainte Claire est la sainte patronne des maîtres verriers, et préside à l'art de la confection des vitraux²⁷.

A partir du faisceau d'indices convergents que nous avons tenté d'exposer, nous considérons que la *Vie de saint Julien* en vers rédigée au début de la seconde moitié du XIII^e siècle invite au dialogue avec des œuvres verrières, en dépit des différences thématiques qui la distinguent des versions rapportées à Chartres ou à Rouen, et relève d'une pensée hagiographique solidaire de l'âge d'or du vitrail gothique. Les motifs caractéristiques qui jalonnent le récit sont autant de leçons symboliques et

d'étapes se rapportant au pèlerinage initiatique du vitrail. Si Suger avait justifié dès l'origine, comme l'a admirablement montré E. Panofsky, la théologie nouvelle du vitrail à partir d'une doctrine néo-plotinienne cohérente, léguée par l'érigénisme²⁸, on peut légitimement considérer qu'au XIII^e siècle, le flamboiement gothique provoque à son tour des retombées théologiques secondes. Dans le genre spécifique des «vies de saints», la légende médiévale de saint Julien nous paraît témoigner de façon particulièrement frappante de cette influence, et d'un savoir théologique didactique induit de la réalité gothique.

Jacques Berchtold
Université de Genève

NOTES

¹ Gustave Flaubert, *Trois contes*, éd. par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Flammarion, 1986, p. 100.

² Benjamin F. Bart et Robert Francis Cook, *The legendary Sources of Flaubert's Saint Julien*, Toronto et Buffalo, University of Toronto Press, 1977.

³ «Je désirais mettre à la suite de *Saint-Julien* le vitrail de la cathédrale de Rouen. Il s'agissait de colorier la planche qui est dans le livre de Langlois, rien de plus, – et cette illustration me plaisait *précisément* parce que ce n'était pas une illustration, mais un *document* historique. En comparant l'image au texte, on se serait dit: «Je n'y comprends rien. Comment a-t-il tiré ceci de cela?»» (Lettre à G. Charpentier du 16 février 1879).

⁴ «Jeder Akt und jedes Gebilde ist eine fensterlose Monade, die von allen anderen gleichartigen Monaden normgemäss und prinzipiell nichts wissen, die mit ihnen auf ihrer eigenen, der ästhetischen Dimension in keinerlei Beziehung gebracht werden kann.» Georg Lukâcs, «Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik», in *Logos* VII, 1, Tübingen, 1917–1918, p. 1–39, ici p. 37.

⁵ Voir en particulier Alfred Maury, *Essai sur les légendes pieuses du Moyen Age*, Paris, Ladrance, 1843.

⁶ Y. Delaporte et E. Houvet, *Les vitraux de la cathédrale de Chartres*, Chartres, 1926, p. 350–356 et pl. 132–135; ici p. 355.

⁷ Benjamen F. Bart, *opus cité*, p. 169 (nous traduisons). Voir aussi Jean Lafond, *La cathédrale de Rouen* (photos de J. Roubier), Paris, Alpina, 1941, planche XXXIII.

⁸ *Trois contes*, éd. citée, p. 100.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Voir Victor Brombert, «Flaubert's *Saint Julien*: The sin of existing», in *PMLA* 81, 1966, p. 297–302.

¹¹ «Das Leben des heiligen Julianus in altfranzösischen Versen nach der Arsenalhandschrift», éd. par Adolf Tobler, in *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* CII, 1899, p. 109–178.

¹² «Historia beati Iuliani martiris», éd. par B. Gaiffier, in *Analecta Bollandiana*, t. LXIII, 1945, p. 200–219, ici p. 219; voir B. Gaiffier, «La légende de S. Julien l'Hospitalier», *ibid.*, p. 145–200, p. 161.

¹³ Sur le vitrail et le Buisson ardent, Paul Claudel, préface à *Vitraux des cathédrales de France, XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Plon, 1937, p. 5–12.

¹⁴ «Ego autem dico quod Deus totus oculus est [...]. Totus oculus, quia omnia videt.» Saint Augustin, *Epistulae*, N^o 148, ch. 14; Migne, *P.L.* 33, col. 628.

¹⁵ Sur le regard corporel comme «filet», cf. saint Augustin, *Les Confessions*, Livre X, chap. 34, «La concupiscence des yeux».

¹⁶ «Cubiculum: si fenestram non habet, dicitur caecum, ut caecus et caeca, quod omnia lumen habere debent.» Varron, *De lingua latina*, livre IX, 58, éd. par G. Goetz et F. Schoell, Amsterdam, A.-M. Hakkert, 1964, p. 159–160.

¹⁷ Saint Augustin, *Enarratio in Psalmum XLI*, ch. 7; Migne, *P.L.* 36, col. 468.

¹⁸ Saint Augustin, *Les Confessions*, ch. cité; éd. de P. de Labriolle, Paris, «Les Belles Lettres», 1947, t. II, p. 278. «Deum nemo vidit unquam: res est invisibilis; non oculo, sed corde quaerendus est. Sed quaemadmodum si solem istum videre vellemus, oculum corporis purgaremus, unde videri lux potest; volentes videre Deum, oculum quo Deus videri potest, purgemus.» Saint Augustin, *In epistolam Iohannis ad Parthos*, VII, 10; Migne, *P.L.* 35, col. 2033–34.

¹⁹ Louis Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. III, *Iconographie des saints I*, Paris, PUF, 1958, p. 311.

²⁰ Cf. *L'Ovide moralisé*, éd. par C. De Boer, Amsterdam, J. Müller, 1920, t. II, livre IV, p. 79 (v. 3193–97), p. 80 (v. 3237–40), p. 84 (v. 3465–68).

²¹ Voir Louis Grodecki, «Fonctions spirituelles», in *Le Vitrail français*, Paris, Deux Mondes, 1958, p. 39–54.

²² «Et inde accendisti quaedam luminaria in firmamento, verbum vitae habentes sanctos tuos...» Saint Augustin, *Les Confessions*, éd. citée, p. 394. Sur le vitrail comme «flamme», cf. Marcel Aubert, *Le vitrail en France*, Paris, Larousse, 1946, p. 29.

²³ «Historia beati Iuliani martiris» (cf. note 12), p. 217.

²⁴ «Fenestrae sunt quibus pars exterior angusta et interior diffusa [est], quales in horreis videmus, dictae eo quo lucem fenerent.» Isidore de Séville, *Isidori Hispalensis episcopi etymologiarum sive originum*, éd. par W.M. Lindsay, Oxford, Oxford University Press, 1985, t. II, livre XV, chap. VII, 5–6.

²⁵ «Quoniam tu inluminabis lucernam meam, domine; deus meus, inluminabis tenebras meas [2 Samuel 22 : 29]; et de plenitudine tua omnes nos accepimus. Es enim tu lumen verum, quod inluminat omnem hominem venientem in hunc mundum [Jean 1 : 9].» Saint Augustin, *Les Confessions*, livre IV, chap. XV, éd. citée, t. I, p. 85.

²⁶ «Constituabas me ante faciem meam, ut viderem, quam turpis essem, quam distortus et sordidus, maculosus et ulcerosus. Et videbam et horrebam, et quo a me fugerem non erat. Et si conebar a me avertere aspectum, narrabat ille quod narrabat, et tu me rursus oppenebas mihi et inpingebas me in oculos meos, ut invenirem iniquitatem meam et odissem.» *Ibid*, VIII, vii, t. I, p. 189–190.

²⁷ Louis Réau, *opus cité*, volume cité, «Claire d'Assise», p. 316–319.

²⁸ Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit, 1967.