

**Zeitschrift:** Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =  
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e  
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

**Herausgeber:** Schweizerisches Nationalmuseum

**Band:** 47 (1990)

**Heft:** 3

**Artikel:** Le vitrail de Flums : iconographie et culte marial

**Autor:** Schmied-Neukomm, Helga

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-169084>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 14.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Le vitrail de Flums: iconographie et culte marial

par HELGA SCHMIED-NEUKOMM



Fig. 1 La Vierge à l'Enfant, vers 1200. Vitrail de Flums, 63 x 28 cm. Zurich, Musée national suisse (IN 35).

La Vierge de Flums est le plus ancien vitrail connu, conservé en Suisse (Fig. 1). Il mesure actuellement 63 centimètres de haut sur 28 centimètres de large. Il semblerait que cette représentation était, dès la construction des murs, destinée à parer la seule petite ouverture en plein cintre du

chœur. Aujourd'hui, le cadre a la forme d'un fer à cheval, suite à de multiples restaurations. Le réseau de plomb reprend les contours du dessin (voir Fig. 2). Le sujet représente une *Vierge en majesté* ou «*Hodegetria*»<sup>1</sup> de tradition byzantine. Ce type d'iconographie se retrouve en Orient sur



les ivoires, les sceaux et les icônes: la Vierge y est représentée debout, en pied ou à mi-corps, tenant son fils sur son bras gauche. Dans les représentations monumentales – peintures ou mosaïques – elle est assise sur un siège impérial. C'est ce dernier type qui sera le plus représenté en Occident.

La «*Hodegetria*» de Flums se détache sur un fond neutre de tonalité jaunâtre. En position frontale la Vierge nimbée est assise sur un trône architecturé sans dossier, garni d'un coussin. Les pieds reposent sur un *suppedaneum*. Elle porte,

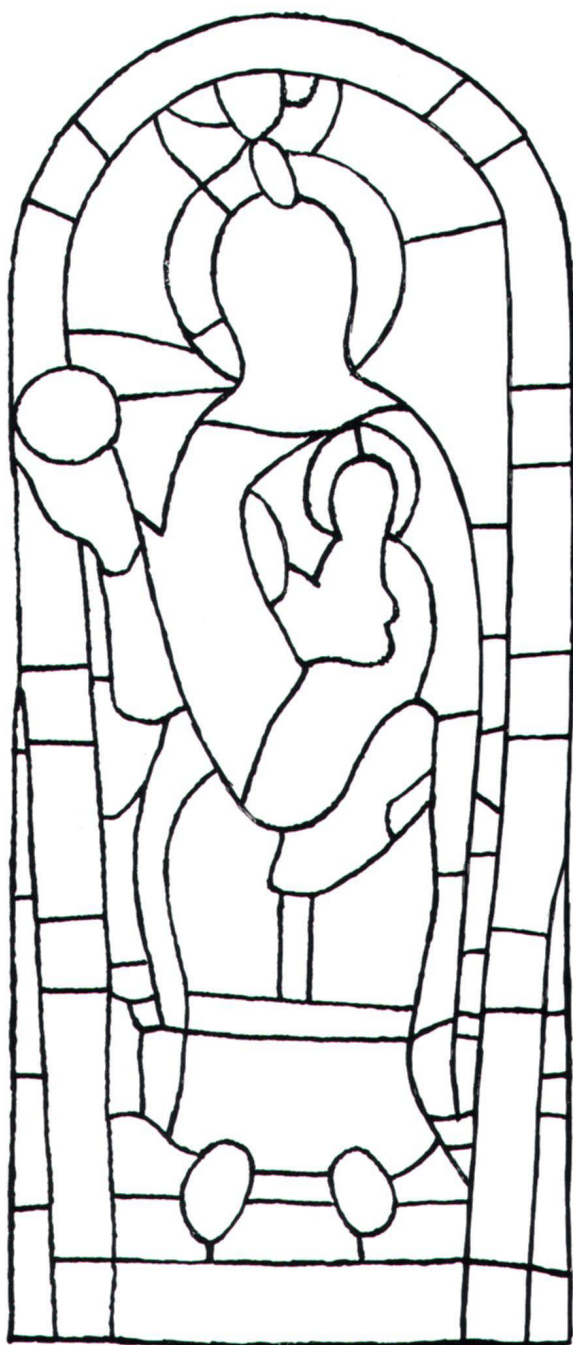


Fig. 2 Le vitrail de Flums, le réseau de plomb.

sur son genou gauche, l'Enfant, également nimbé, qui a l'apparence d'un adulte en miniature. Celui-ci tient le Livre dans la main gauche et bénit de la main droite, en direction de la *sphère* que tient la Vierge. Son regard est tourné vers cet objet, et non vers les fidèles. La *colombe du Saint-Esprit* descend légèrement de biais sur la tête de la Vierge. L'encadrement forme une bande décorative (guirlande) épousant le cadre en plein cintre de la fenêtre: c'est une chaîne de feuilles d'acanthé stylisées blanches sur fond neutre, entourées de traits foncés. Feuilles d'acanthé et petites fleurs quadrilobées bleues et rouges se succèdent en alternance, à intervalles réguliers. Elles s'interrompent dans l'arc, comme si l'espace qui leur était imparti s'avérait trop restreint. L'arc porte l'inscription «S(an)C(t)A MARIA».

Il est à noter que la main droite de la Vierge et la *sphère* débordent l'espace qui leur est attribué et chevauchent sur le cadre floral: on remarque une succession de plans pour suggérer l'espace. La gamme des couleurs est réduite: la robe d'apparat de la Vierge est d'un rouge vermillon sur lequel sont peints des croisillons noirs contenant chacun un minuscule cercle noir en son centre. La Vierge est assise sur un trône rouge, orné de deux bandes bleues. Nous voyons seulement le côté droit du siège et du coussin, la partie gauche fut restaurée probablement au XVII<sup>e</sup> siècle, à l'aide de fragments de verre rouges et bleus qui sont placés au hasard, de manière décorative. La Vierge présente aux fidèles, dans sa main droite, une *sphère* qui à l'image de son nimbe et de celui du Christ, est d'un rouge vif. Sur sa robe, elle porte une sorte de pèlerine ou *paenula* jaune. Le *suppedaneum* sur lequel sont posés ses pieds, chaussés de précieuses *pantoufles*, ainsi que l'inscription et la *colombe du Saint-Esprit* sont d'un jaune plus soutenu. La *tunique* de la Vierge et le *maphorion* – voile qui couvre ses cheveux – sont blancs et d'un tissu souple: les plis serrés contrastent avec les plis obliques et cassants de sa *paenula*. Le Christ porte également une *tunique* blanche finement plissée et une toge bleue à la draperie mouvementée. Cette toge offre une gamme de plis variés: plis en cercle qui soulignent et entourent les articulations des genoux et du ventre, plis parallèles qui indiquent le volume du tissu, deux plis en triangle et en lame se terminant en pointe. L'ensemble forme un réseau cloisonné qui rappelle le travail de l'émail. Les *tuniques* présentent des plis soufflés en cornet pour mieux marquer la chute du tissu. Tous les plis sont peints au pinceau dans un ton bistre/noir. Les traits des visages, les mains et les pieds de l'Enfant sont également appliqués en grisaille, de même que tous les détails. La qualité matérielle du verre de la Vierge de Flums est excellente, grâce à l'irrégularité de l'épaisseur du verre et aux impuretés qui se sont infiltrées pendant sa fabrication. Cette grande variété anime le verre et lui donne une luminosité toute particulière qui incite à la méditation spirituelle. Aujourd'hui, hélas, les effets ne sont plus les mêmes. En comparaison, le verre moderne paraît fade et sans caractère. Nous en avons trois exemples dans le vitrail de Flums: la pantoufle droite de la Vierge fut remplacée lors d'une restauration antérieure à l'installation du vitrail au Musée national suisse; un

morceau de verre du fond neutre et une fleur quadrilobée bleue dans le cadre, furent également substitués, mais ces restaurations ne portent pas à de réelles conséquences pour l'appréciation de l'ensemble.

Il est regrettable que la restauration entreprise au début de ce siècle<sup>2</sup> ait complètement dénaturé l'expression de la Vierge. Son visage fut repeint dans l'esprit de l'Art Nouveau, révélant le «Zeitgeist» de l'époque. De ce fait, il a perdu toute la fascination magique qu'il dégageait à l'époque romane. On n'y trouve plus l'intensité du regard qui nous conduit au-delà du monde visible et, pour ainsi dire, à proximité de Dieu.

Johann Rudolf Rahn<sup>3</sup> et Ellen Judith Beer<sup>4</sup> proposent des reconstitutions du visage de la Vierge qui ne semblent pas satisfaisantes. Par chance on possède, dans les archives du Musée national suisse, des photos en noir et blanc prises avant la restauration (Fig. 3). À part ces photographies, prises entre 1903 et 1906, lesdites archives sont pauvres en renseignements concernant l'origine de ce vitrail. Nous ne connaissons ni l'atelier dont il provient, ni le commanditaire. Même le restaurateur ayant travaillé pour le Musée national suisse, sous Hans Lehmann, nous reste inconnu. De plus, les ateliers de restauration internes au musée n'existaient pas avant la seconde guerre mondiale. Aujourd'hui, dans l'atelier de restauration du Musée national suisse de Zurich, on utilise une peinture imitant la grisaille, appliquée à sec; toute retouche doit être réversible. Dans la première moitié de ce siècle, on ne se préoccupait guère de respecter l'œuvre dans l'esprit de sa création, ni d'exécuter une restauration réversible. La restauration du vitrail de Flums fut pratiquée selon le goût du jour, notamment pour la tête de Marie. Pour l'instant, nous ne disposons d'aucun moyen technique pour ôter cette grisaille – qui fait corps avec le vitrail par fusion – sans courir le risque de l'endommager<sup>5</sup>.

En ce qui concerne la création de la verrière, c'est-à-dire son lieu de fabrication, Johann Rudolf Rahn l'attribue à un atelier local. Compte tenu du retard artistique de cette région par rapport aux grands ateliers de l'art roman, il la date de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Hans Lehmann<sup>6</sup> et Joseph Gantner<sup>7</sup>, par contre, la situent un siècle plus tôt<sup>8</sup>. Ils la mettent en rapport avec les vitraux des prophètes d'Augsbourg datés de 1100, et le plafond de Zillis (dont la datation est encore incertaine) qui en effet, ne se trouvent pas très éloignés géographiquement de Flums. Or, les figures de Zillis sont plus ramassées et plus corpulentes. La gamme des couleurs est sensiblement différente. D'ailleurs, Ellen Judith Beer démontre qu'il ne s'agit pas du même milieu artistique. Pour notre vitrail, il s'agirait plutôt d'un atelier issu de l'école souabe qui était en rapport avec le renouveau clunisien, connu sous le nom commun d'école de Hirsau. Le fondateur de la *réforme de Hirsau*, Guillaume de Hirsau<sup>9</sup>, envoya sur la demande de l'évêque Gebhard de Constance, ancien moine de son couvent, un groupe de ses frères à Petershausen en 1085, à Weingarten en 1088 et à Zwiefalten en 1089. Dans ces monastères, attachés à l'esprit de Hirsau, se développèrent très vite des



Fig. 3 Le vitrail de Flums, détail. Photo prise en 1905-06.

*scriptoria* importants qui ont certainement influencé les autres arts. Les deux statues du portail de Petershausen, représentant saint Grégoire et saint Gebhard, reflètent peut-être ces ateliers<sup>10</sup>. En tout cas, il est possible de les mettre en rapport avec la Vierge de Flums. On sait également que Weingarten posséda au XII<sup>e</sup> siècle des ateliers d'orfèvrerie et de verrerie de haute qualité. Malheureusement, la plus grande partie de ces objets a disparu, les manuscrits de Hirsau et de Petershausen ayant presque tous été détruits dans des incendies<sup>11</sup>.

Incontestablement, Hirsau et sa filiation ont joué un rôle prépondérant dans le contexte artistique du vitrail de Flums.

La verrière ornait et éclairait l'unique fenêtre de l'abside rectangulaire d'une petite chapelle dédiée à la Vierge, isolée sur un escarpement, au-dessus de la forteresse de Gräpplang et non loin de Flums dans le canton de Saint-Gall (Fig. 4)<sup>12</sup>. Au Moyen Âge le district de Sargans – qui comprend la vallée de la Seez dans laquelle se situe le hameau de Flums – appartenait à Churrätien; il était géré soit par l'évêque de Coire, soit par celui de Constance. D'après un document du 27 novembre 1155<sup>13</sup>, émanant de l'empereur Frédéric Barberousse, les possessions de Flums étaient de nouveau dans les mains de l'évêque de Constance à cette époque.



Aucun document ne nous dit jusqu'à quand exactement la chapelle de Flums et les biens de l'évêché ont été rattachés au diocèse de Constance (d'après certains historiens jusqu'en 1798). Flums appartient au canton de Saint-Gall depuis 1803. Elle fut liée ecclésiastiquement à Coire jusqu'en 1846<sup>14</sup>.

Pour la chapelle de Flums, on ne possède aucune trace d'une construction antérieure à l'époque romane. En 841, une chronique de l'empereur Lothaire I<sup>er</sup> parle pourtant d'une «*cellula Santa Maria in Serras*» qui devait être dédiée à la Vierge Marie et à d'autres saints, et dont l'empereur fit don à l'évêque Verendar<sup>15</sup>.

Par contre, on sait que cette *cellula* fut partiellement démolie lors de la guerre que le duc Albert d'Autriche mena contre les Zurichois de 1351 à 1355. Une chronique nous apprend qu'en 1358 une reconstruction avait eu lieu: «*capella... in honore beate Marie virginis, beati Jacobi apostoli et omnium aliorum apostolorum fundata juxta Flums Curiensis diocesis*»<sup>16</sup>. Par miracle, l'abside et le chœur de l'ancienne bâtisse étaient restés intacts; mais il a fallu attendre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècles pour découvrir enfin les bijoux de l'époque médiévale. Par un heureux hasard, lors d'une excursion, Johann Rudolf Rahn a découvert le vitrail de la Vierge qui était *l'unique source de lumière à l'époque romane*.

Les fouilles entreprises en 1941 ont mis à jour des peintures murales que l'on date à présent d'environ 1300 et qui nous proposent un programme christologique<sup>17</sup>.

Cependant, on n'a pas de trace de peinture antérieure qui serait contemporaine du vitrail roman. Un vrai miracle que cette verrière soit restée presque intacte à sa place originale, si l'on pense que pendant la période de la Réformation de 1529-1531, le prédicateur Martin Mannhart avait prêché dans cette chapelle<sup>18</sup>!

Au XVII<sup>e</sup> siècle, deux manuscrits nous parlent de la chapelle; il s'agit de comptes-rendus de la visite de l'évêque de Coire: «*Visitatio Capellae in Seris... spectat haec capella ad parochialem in Flumbs, est dedicata in honore s. Iacobi*»<sup>19</sup>. C'est la première fois que la chapelle est nommée «Chapelle Saint-Jacques». A ce moment-là, on constate que le vitrail de la Vierge est endommagé: «*fenestra in choro est fracta*»<sup>20</sup>. Cette mention pourrait confirmer et expliquer le rétrécissement du cadre vers le bas en forme de fer à cheval lors d'une restauration. Le siège de la Vierge fut probablement endommagé et les pièces sont perdues. Grêle et orages causaient souvent des dégâts considérables aux vitraux.

L'autel principal était dédié à la Vierge, accompagnée de saint Jacques et saint Jean l'Évangéliste. Des processions et des pèlerinages étaient régulièrement organisés autour de cet autel. La première chronique nous apprend aussi que, par leurs prières, les pèlerins invoquaient Marie devant l'autel pour l'assistance contre les maladies du bétail; comme offrande, ils apportaient du beurre, un produit de grand luxe. Chaque matin, ainsi qu'à midi et le soir, les cloches de la chapelle sonnaient pour inviter les fidèles à louer la Vierge dans la récitation de l'AVE MARIA. Il ne faut pas oublier que saint Jacques n'est devenu patron prin-

cipal de cette chapelle qu'au XVII<sup>e</sup> siècle. L'hyperdulie<sup>21</sup> rendue à la Vierge prédominait au XII<sup>e</sup> siècle, au temps de la création et de la donation de notre vitrail.

Les fouilles entreprises entre 1964 et 1966 dans la chapelle confirment cette vénération<sup>22</sup>: autour du chœur et de l'abside, on a découvert, à une distance de 2,60 mètres, un mur d'une épaisseur de 70 centimètres qui longeait l'édifice latéralement. Dans ce petit espace, on a déterré plus de deux cents squelettes de nouveaux-nés et d'enfants de moins d'une année. Il s'agit donc d'un cimetière d'enfants qui n'ont pas encore pu recevoir le baptême. Pour leur assurer le *dies natalis* (ou séjour au paradis) on les plaçait le plus près possible de l'église, sous la protection de la Vierge Marie et à l'abri des mauvais esprits<sup>23</sup>. La présence de la Mère de Dieu sur le vitrail est ainsi clairement justifiée.

Une légende nous apprend que l'eau de pluie tombée sur le toit d'une église se transforme en eau bénite par l'action du Saint-Esprit; elle procure ainsi le baptême aux nouveaux-nés morts, et leur facilite le séjour parmi les Bienheureux<sup>24</sup>.

Après la découverte du vitrail en 1884, on l'enleva de son cadre original et on le confia au curé du village. Déposé chez lui, la verrière fut vendue à la Confédération en 1889<sup>25</sup> et acquise pour le futur Musée national suisse, inauguré à Zurich en 1898, où elle se trouve encore. Avant cette date, la Vierge de Flums se trouvait en dépôt au Musée historique de Saint-Gall.

La Confédération offrit à la chapelle de Flums une copie, faite vers 1890, par le verrier Friedrich Berbig de Zurich. Une autre reproduction, œuvre de Fritz Dold, se trouve actuellement dans le château de Sargans<sup>26</sup>, une troisième, d'un verrier inconnu, à la chapelle à Degenau/TG<sup>27</sup>, il s'agit d'une version moderne et fantaisiste, le maître verrier n'ayant malheureusement pas compris, ni respecté l'iconographie originale. Il est intéressant de constater que la tête de la Vierge copiée par Berbig ressemble davantage au modèle roman que la tête actuelle, restaurée au XX<sup>e</sup> siècle.

### Iconographie et culte marial

Les descriptions de ce petit chef-d'œuvre ne manquent pas, mais une interprétation iconographique approfondie fait défaut. Pourtant, les attributs portés par la Vierge de Flums sont essentiels en vue d'une approche iconographique: le choix de son costume, la *sphère* et la *colombe* du *Saint-Esprit* – présence inhabituelle dans une présentation isolée d'une Vierge à l'Enfant.

Trésor inestimable, non seulement pour son ancienneté, ses qualités artistiques, mais aussi pour son iconographie originale, cette représentation de la Mère de Dieu n'est pas sans rapport avec le culte marial, si développé au XII<sup>e</sup> siècle. Il est intéressant d'en faire une rapide synthèse des origines à l'époque romane:

Le culte et la spiritualité mariale commencent à se développer avec saint Irénée, dans la seconde moitié du II<sup>e</sup> siècle: il appelle Marie «*la cause de notre salut*», car c'est



Fig. 4 Chœur de la chapelle Saint-Jacques à Flums/SG. En bas le sanctuaire, où se trouvait l'original du vitrail de la Vierge, remplacé vers 1890 par la copie de Friedrich Berbig.

elle qui intercède en faveur d'Eve: elle œuvre avec le Christ au salut des hommes. Le concile de Nicée en 325 favorise à son tour la dévotion mariale, puisque le Christ y est déclaré égal à Dieu le Père: de ce fait, la Vierge devient la médiatrice privilégiée entre le Christ et les fidèles. Athanase, mort en 373 à Alexandrie, et saint Ambroise, évêque de Milan en 378, inaugurent des sermons sur Marie, qui prennent place dans la liturgie officielle. Le *Transitus Mariae*, des textes apocryphes sur sa double *Assomption* – de l'âme et du corps – circulent dès 377. Ephrem, théologien et poète, mort en 375, lui consacre 52 hymnes syriaques, recueillis dans le *De virginitate*. Finalement, au Concile d'Ephèse en 431, elle est proclamée publiquement «*Theotokos*», soit *Mère de Dieu*. Son culte ne cesse de grandir depuis cette date: d'abord en Orient, où ses reliques sont vénérées à Bethléem, puis en Occident, où l'église de Santa Maria Maggiore à Rome lui est consacrée en 432<sup>28</sup>.

Au VII<sup>e</sup> siècle, l'Orient célèbre quatre grandes fêtes mariales: l'*Annonciation*, la *Purification* (ou *Chandeleur*), la *Nativité de Marie* et l'*Assomption* (ou *Dormitio*). L'importance et le nombre des fêtes de la Sainte Vierge dans l'année liturgique sont une preuve solide et ancienne du culte

d'hyperdulie qui fut rendu à Marie dans toutes les églises. Ildefonse de Tolède (mort en 667) eut une influence considérable par son traité *De virginitate Beatae Mariae*<sup>29</sup> où il manifeste une intense dévotion. De même, les lieux de culte dédiés à la Vierge Marie font leur apparition en Orient, en Egypte puis à Rome, et gagnent rapidement aussi d'autres pays d'Europe comme la Gaule: déjà au V<sup>e</sup> siècle, une église fut dédiée à Marie à Soissons. Elle fut érigée sur les fondements d'un ancien temple d'Isis<sup>30</sup>. Nous assistons ici au transfert d'un culte païen à un culte chrétien, voué à la Reine céleste, Mère du Sauveur du monde. Ce procédé était tout à fait naturel et courant durant les premiers siècles du christianisme.

En Occident, la dévotion mariale se marque d'abord dans la liturgie: messe et office. Des quatre grandes fêtes mariales, l'*Assomption* existait déjà en Gaule avant le VII<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>. La *Nativité*, l'*Annonciation* et la *Purification* sont en tout cas célébrées à l'époque carolingienne. Ces fêtes sont équitablement partagées durant l'année et marquent les quatre saisons; il s'agit, encore une fois, d'un emprunt à l'Antiquité, puisque l'*Annonciation* est calquée sur la fête de Cybèle, la *magna Mater* de Rome, et l'*Assomption* sur celle d'Ichtar, déesse vénérée surtout en Mésopotamie. Désormais la «*Theotokos*» apparaît entièrement intégrée dans la prière.

A partir de 800, l'Eglise latine, tout en restant tributaire de l'Orient, développa une dévotion à Marie ayant ses caractéristiques propres: dans leurs interférences, l'Occident et l'Orient répandirent une piété mariale qui, à partir de sources communes, se diversifia dans ses formes et son iconographie. On vénérât non seulement l'image de la Vierge, mais des «reliques» qui promettent miracles et guérisons. Charlemagne, fervent serviteur de la Vierge, fit venir une relique de sa tunique à Aix-la-Chapelle. A Chartres, on possédait un fragment du voile qu'elle portait le jour de l'*Annonciation*, et qui a été miraculeusement épargné lors de l'incendie de 1145<sup>32</sup>. A Paris et à Arras, on gardait une mèche de ses cheveux, et nombreux sont les lieux où l'on conserve le lait maternel de la Vierge. Les récits de miracles étaient très répandus et populaires durant le Moyen Âge, illustrés dans de nombreux romans de la littérature française<sup>33</sup>.

A partir du XII<sup>e</sup> siècle, la dévotion mariale devient de plus en plus importante. Elle n'est pas seulement la médiatrice entre les hommes et Dieu; elle impose également sa volonté au Diable et accomplit des miracles, comme l'illustre la légende de Théophile répandue au Moyen Âge: «Anti-saint, l'exemple à ne pas suivre, se transforme en saint authentique, grâce à l'intervention efficace de la Vierge». Cette légende a connu une popularité telle que le tympan du portail nord de la cathédrale de Paris lui est consacré<sup>34</sup>.

«Dans la lutte contre Satan et ses acolytes, la Vierge devient, pour le salut de l'humanité, l'instance quasi obligée, parfois l'unique recours qui permet de réconcilier l'homme avec son Créateur. Cette place centrale, entre ciel et terre, se révèle d'une importance capitale dans la religion



populaire au Moyen Âge: L'appellation *Notre-Dame*, due à Saint Bernard, trouve alors toute sa signification»<sup>35</sup>.

Incontestablement, la Vierge occupe – à ce moment-là – le centre de l'histoire du salut. Les promesses des patriarches et les oracles des prophètes se sont réalisés.

Au XII<sup>e</sup> siècle, nous assistons à une nouvelle spiritualité, à une volonté de retourner aux sources, à la «*Vita apostolica christiana*», des premiers chrétiens. Les nouveaux ordres s'efforcent d'imiter le Christ, la simplicité évangélique et la pratique de la pauvreté. L'accent est mis sur le dépouillement et sur l'austérité. Dans ce climat, les prémontrés et les cisterciens ont pour la Vierge une ardente dévotion, que l'on ne rencontre pas à un tel degré chez les anciens bénédictins. Saint Norbert et saint Bernard vêtirent leurs disciples d'un habit blanc en l'honneur de la Vierge. Le culte marial commence à se nuancer de tendresse. Saint Bernard célèbre la Mère de Dieu avec des élans chaleureux: «*C'est elle*», écrit-il dans son sermon sur le Cantique des Cantiques, «*qui eût pu dire: J'ai été blessée d'amour car la flèche de l'amour du Christ la transverbéra, et ne laissa pas dans son cœur virginal un atome sans amour. Tout en elle,*» dit-il ailleurs, «*était digne d'admiration. Son corps était aussi beau que son âme, et c'est cette radieuse beauté qui attira sur elle les regards de l'Eternel. Elle est notre guide, notre espérance*»<sup>36</sup>. Dans son homélie «*super missus est*»<sup>37</sup> il l'exalte ainsi:

«*Ô vous qui êtes belle parmi les femmes, faites moi entendre votre voix.*

*Si vous lui faites entendre votre voix, lui-même vous fera voir notre salut.*»

De même, Amédée de Hauterive, contemporain de saint Bernard et évêque de Lausanne, rend également hommage à la beauté morale de Marie dans ses homélies, car elle mérite d'être parée de la beauté de toutes les vertus:

«*Sa tête est recouverte de la gloire de la virginité et voilée de la pourpre de la charité. Sur cette tête repose la bénédiction du Seigneur et surabonde la bénédiction de toutes les nations.*»<sup>38</sup>

«*...puits fermé et scellé dont est sortie la source de la maison de David, ouverte pour la purification des péchés et des souillures.*»<sup>39</sup>

«*...comme la source des jardins spirituels et le puits des eaux vives et vivifiantes qui jaillissent en torrent du Liban divin fait couler, depuis le mont-Sion jusqu'à toutes les nations qui l'entourent ou sont répandues au loin, des fleuves de paix et des ruisseaux de grâces débordant du ciel.*»<sup>40</sup>

Dans l'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle, la Vierge n'incarne plus seulement la Nouvelle Ève, vénérée par son obéissance et sa participation directe dans l'Incarnation du Verbe; elle devient davantage la grande médiatrice entre Dieu et les hommes. Dans les représentations monumentales, elle se rapproche du cœur humble des fidèles illettrés: elle les accueille au portail des églises (par exemple à Chartres

ouest, portail de droite [1145], première cathédrale dédiée à Notre-Dame); elle est présente à l'intérieur des sanctuaires, par exemple sur les vitraux, surtout en France et en Angleterre. En Italie et dans les pays de rite orthodoxe, elle a sa place d'honneur dans les icônes et dans les mosaïques, généralement celles de l'abside d'une cathédrale<sup>41</sup>. Dans l'ordre de Cîteaux, tous les monastères lui étaient consacrés. Dans les pays de langue germanique, les abbayes cisterciennes s'appelaient: «*le Jardin de Marie*» (Mariengarten) ou «*la Forteresse de Marie*» (Marienburg), «*le Port de Marie*» (Marienhaven) ou encore «*la Couronne de Marie*» (Marienkroon)<sup>42</sup>. La chapelle de Flums et son vitrail se situent tout à fait dans cette tradition.

Le «*Sedes sapientiae*», siège occupé par Marie, est illustré par des modèles de glorification antécédents:

Le prototype matériel du *siège de la Sagesse* ou «trône de Salomon», réservé au Sauveur du Monde, se trouve déjà décrit dans l'Ancien Testament, dans le premier livre des Rois:

«*Le roi fit aussi un grand trône d'ivoire et le plaqua d'or raffiné, le trône avait six degrés, un dossier à sommet arrondi; et des bras de part et d'autre du siège: deux lions étaient debout près des bras...*» (I Rois 10, 18–20)<sup>43</sup>.

Le roi Salomon, une préfiguration du Christ, «est assis sur le trône du royaume» (I Rois 1,46) et il reçoit le don de sagesse:

«*Dieu donna à Salomon une sagesse et une intelligence extrêmement grande et un cœur aussi vaste que le sable qui est au bord de la mer. La sagesse de Salomon fut plus grande que la sagesse de tous les fils de l'Orient et que toute la sagesse de l'Egypte.*» (I Rois 5, 9–10)<sup>44</sup>.

A part la description de la Bible, nous n'avons pas de copie tangible du «trône» au temps de Salomon. Pour nous, le *Trône de Sagesse* ressemble extérieurement au trône de l'empereur romain ou byzantin qui, lui aussi, incarnait la sagesse lorsqu'il y était installé, car il détenait le pouvoir de juge, lors de ses audiences publiques, à l'instar de Constantin à Trèves<sup>45</sup>.

Le faste de la représentation impériale romaine – l'empereur victorieux assis sur un trône d'apparat, chargé d'insignes et entouré de ses gardes – trouve ensuite sa continuation dans l'Eglise. Les insignes de l'empereur et de ses dignitaires deviennent ceux du pape et des évêques. Quant au Christ, assis sur le trône impérial, il est entouré d'anges, de saints ou d'apôtres et il tient dans ses mains les mêmes symboles du pouvoir, terrestre et spirituel.

Le type de la «*Vierge en majesté*», bien que moins répandu que le «*Christ en majesté*», se retrouve dans de nombreuses œuvres d'art du XII<sup>e</sup> siècle (en particulier dans la statuaire)<sup>46</sup>. Le trône occupé par le personnage central, entouré d'une architecture qui évoque la Jérusalem céleste, est un élément important de cette représentation.

Ce serait saint Bernard qui aurait donné à Marie le nom «*sedes sapientiae*», terme impliquant une identité symbolique entre le siège et le personnage qui l'occupe.



Sur le vitrail de Flums, la Vierge est *Trône de la Sagesse*, car elle sert elle-même de siège à son Divin Fils, Verbe incarné. C'est peut-être une des raisons pour lesquelles le Christ est représenté en adulte et que son corps est non pas celui d'un petit enfant, mais celui d'un adulte. Mais cette particularité iconographique est propre au style de l'époque. La *«Vierge en majesté»* n'est plus une image historique de Marie, qui serait relatée dans les récits de la Bible et des textes apocryphes, mais c'est une représentation symbolique, familière aux fidèles du XII<sup>e</sup> siècle qui s'adonnent avec ferveur au culte marial. La Vierge, comme le trône, emprunte des caractéristiques à l'Antiquité. Les déesses païennes, telles qu'Isis, Cybèle, Ichtar ou Epona, connues pour leurs pouvoirs de fertilité et de régénération de l'Univers lui ont servi indirectement de modèle.

Marie s'approprie quelques traits de ces divinités dans sa représentation symbolique: elle est assise sur un trône, parfois orné de lions, avec *Sol* et *Luna* personnifiés au-dessus de sa tête, face aux fidèles, et elle sert de siège à son divin Enfant en le tenant sur ses genoux<sup>47</sup>. Quand la Vierge à l'Enfant est représentée isolément, elle devient un objet de culte, lié à la vie intérieure du fidèle. Les statues-reliquaires de saints exerçaient une fascination considérable sur les croyants<sup>48</sup>. La plus célèbre et la plus ancienne Vierge en ronde-bosse conservée dans l'art septentrional est la *«Vierge d'or d'Essen»*, vers 980, sculpture en bois, revêtue de lames d'or et ornée de pierres précieuses, conservée «in situ», à la cathédrale d'Essen<sup>49</sup>. On admet généralement que cette statue d'or fut réalisée pour Mathilde, abbesse du monastère d'Essen, petite fille de l'empereur Othon le Grand.

Cependant *«La Madone de l'évêque Imad»*<sup>50</sup> avant 1058, sculpture en bois, conservée au Musée épiscopal de Paderborn serait plus proche de l'iconographie de Flums. Il s'agit aussi d'une statue-reliquaire. A l'XI<sup>e</sup> siècle, elle était également recouverte de lames d'or, mais ce précieux métal fut retiré et donné comme contribution à la guerre de sept ans. Sur un objet liturgique, partie supérieure du *«Calice de Bédia»*<sup>51</sup>, X<sup>e</sup> siècle, or martelé et repoussé, orfèvrerie géorgienne, conservé à Tbilissi (Géorgie, URSS), la *«Hodegetria»* est entourée par les apôtres: Marie, assise sur un trône, montre de la main droite, selon la tradition byzantine, son Enfant. Celui-ci prend place sur son genou gauche; on ne distingue aucun objet, car suivant la tradition byzantine la Vierge est sans attribut. Ce groupe est encadré de chaque côté par des apôtres debout, qui se tournent vers lui et l'acclament. Toutes les figures sont nimbées et placées sous une arcade qui souligne le caractère solennel de cette scène. Du côté opposé à la Vierge, le Christ est assis dans une position semblable.

Après le siège, examinons le choix vestimentaire de Marie; la comparaison des vêtements ci-dessous permet de comprendre le rôle du costume de la Vierge de Flums. Brigitta Schmedding<sup>52</sup>, dans son étude sur les *«Madones romanes en Suisse»*, affirme qu'un tiers des *Vierges sculptées en bois* portaient le costume laïque de l'époque, car l'habit qui moulait le corps était plus sculptural que les

vêtements amples et vastes des Vierges représentées dans les miniatures. Deux sculptures en bois, *«La Vierge d'Obercastels»* (Fig. 5), 1160–1170, aujourd'hui au dépôt du monastère de Disentis et *«La Vierge de Wil»*<sup>53</sup>, 1170–1180, qui se trouve depuis 1985 en l'église Saint Nicolas de Wil, sont contemporaines et géographiquement proches de Flums;



Fig. 5 La Vierge d'Obercastels, vers 1160–1170. Sculpture en bois. Disentis/GR, Musée du monastère.



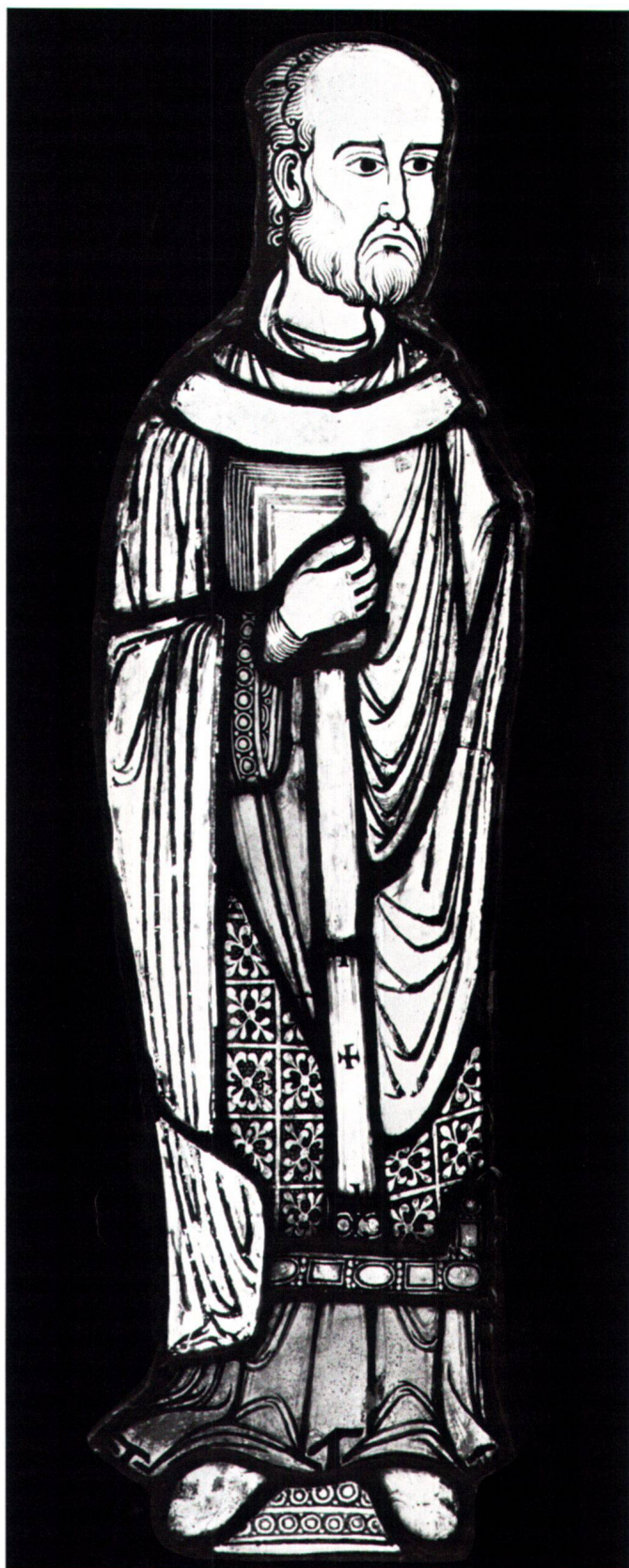


Fig. 6 Saint Blaise, vers 1180-1190. Fragment de vitrail, provenant de la cathédrale de Brunswick. Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum (MA 238).

toutes deux présentent une même composition et des gestes similaires.

Ces deux exemples d'«*Hodegetria*» sont habillés – comme la Vierge de Flums – d'une *tunique* longue, avec manches à gigot, étroite et collante au poignet. La tunique tombe en larges plis et s'écrase sur le sol. Elle est recouverte d'une robe étroite, d'un tissu plus épais; celle-ci est plus courte que la tunique, les manches sont larges et pendantes. Le *maphorion* moule et cache les cheveux et tombe ensuite sur les épaules et le dos. Les deux Vierges ne portent pas de manteaux – tandis qu'à Flums, la Vierge est habillée d'une *paenula*.

Dans un *Fragment de vitrail*<sup>54</sup> qui représente saint Blaise, datant de 1180-1190 environ et provenant de la *cathédrale de Brunswick* (aujourd'hui au Herzog Anton Ulrich-Museum à Brunswick), le saint est vêtu d'une tunique et d'une dalmatique en brocart qui est parée à son bord inférieur de pierres précieuses (Fig. 6). La dalmatique est garnie de fleurs stylisées encadrées. Au-dessus, le saint porte une chasuble sans dessin; incontestablement, il est habillé d'un vêtement liturgique qui est celui du clergé, héritier du faste impérial qui se manifeste dans les habits liturgiques<sup>55</sup>.

La Vierge de Flums et saint Blaise sont vêtus d'une *dalmatique* identique par la forme et la matière de l'étoffe. Toutefois, le dessin brodé est différent; par contre le bas de leur dalmatique est décoré d'une manière identique: une bande horizontale, incrustée de pierres précieuses, orne la lisière du bas. Saint Blaise et Marie portent chacun une *chasuble*, celle du saint comporte en plus un large col à hauteur des épaules, probablement ajouté postérieurement. Le bas de la *tunique* est peint et évoque les plis soufflés d'une étoffe souple et fine comme celle de Flums.

On constate donc que la Vierge de Flums est parée d'un costume, qui ressemble à un *vêtement liturgique*: elle est ainsi assimilée à l'image de l'*Ecclesia*<sup>56</sup>.

Marie n'est plus seulement l'instrument de l'Incarnation, mais indéniablement un intercesseur puissant entre Dieu et les mortels. Le *vêtement ecclésiastique* confirme l'autre rôle qui lui est attribué, celui de l'Eglise en tant que «*Mater Ecclesia*», la Mère spirituelle de tous les chrétiens.

Dans son article sur les «*Vierges romanes*», Louis Bréhier affirme que: «*Marie portant Jésus devient la figure de l'Eglise et, pour mieux accuser le caractère du sacerdoce auguste qu'elle exerce, on la revêt de l'ample planète liturgique*»<sup>57</sup>.

Comme témoignage de la glorification de Marie au XII<sup>e</sup> siècle, les rapports des visions d'Elisabeth de Schoenau (1129-1164) citées par son frère Egbert, à partir de 1155, sont particulièrement intéressants. La Vierge, le Sauveur, les anges, le démon même, apparaissent à Elisabeth et conversent avec elle. Elle voit souvent Marie comme prêtresse: «*...vidi dominam meam, stantem secus altare, in veste, qualis est casula sacerdotalis*»<sup>58</sup>.

La Vierge de Flums est parée d'une *dalmatique* somptueuse de brocart présentant des croisillons noirs formant des losanges et contenant un petit cercle en leur centre. Elle est surmontée d'une *casula* dorée.





Fig. 7 Doublure en soie à baudruche d'or, XI<sup>e</sup> siècle, provenant de la chasuble de Saint Vital de Salzbourg. Riggisberg/BE, Fondation Abegg (inv. 232 c).

Y a-t-il, au XII<sup>e</sup> siècle, d'autres «*Vierges en majesté*», portant une dalmatique sacerdotale identique<sup>59</sup>? Dans son ouvrage «*gemma animae*», Honorius Augustodunensis (1080–1153) affirme que la «dalmatique», vêtement liturgique, aurait existé dans sa forme actuelle depuis le pontificat de Silvestre (314–335). La dalmatique (comme son nom l'indique), aurait été inventée en Dalmatie: au simple *colobium* (*cucullata vestis sine manicis*) du prêtre, le pape aurait demandé d'ajouter des manches longues et de le porter ainsi pour la célébration de la messe<sup>60</sup>.

Sur une doublure en soie à baudruche d'or, (Fig. 7), XI<sup>e</sup> siècle, provenant d'Espagne et appartenant au col de la chasuble dite «de saint Vital de Salzbourg», (aujourd'hui à la fondation Abegg à Riggisberg/BE), le motif de Flums se retrouve point par point en couleur beige sur fond vert<sup>61</sup>. Deux statues-colonnes en pierre, vers 1175, provenant du portail de l'église conventuelle de Petershausen (près de Constance), représentent le pape, saint Grégoire, auquel

l'église était dédiée dès 983, et saint Gebhard (949–995), évêque de Constance et fondateur de l'abbaye bénédictine de Petershausen. Les deux saints nimbés sont placés debout, grandeur nature, de part et d'autre du portail<sup>62</sup>. Leurs costumes sont pratiquement identiques, hormis une bande de soie supplémentaire, ornée de pierreries, décorant la dalmatique de saint Grégoire. Ils sont habillés selon la tradition de l'Eglise: *tunique, dalmatique et chasuble*. Saint Grégoire tient le Livre, et saint Gebhard le modèle d'une église (Petershausen). Ici nous rencontrons pour la première fois des dalmatiques qui, par leur dessin, sont semblables à celle de Flums (Fig. 8).

De même sur un *Fragment de vitrail*, une «*Oboedientiae*», de Paretz, conservée au Musée de la cathédrale de Brandebourg, vers 1200, nous trouvons le même tissu rouge avec dessin qu'à Flums dans la personification de l'obédience (Fig. 9)<sup>63</sup>.

Ce motif n'était pas seulement en vogue au nord des Alpes, mais également en Catalogne: dans une *enluminure*



Fig. 8 Statue-colonne, détail de dalmatique, vers 1175. Sculpture en pierre, provenant de Petershausen. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum.



sur parchemin: «*Liber feudorum maior*», (fin du XII<sup>e</sup> siècle, Barcelone, archives de la couronne d'Aragon à Barcelone), Raymond de Caldes, doyen de la cathédrale de Barcelone, présente son œuvre au roi Alphonse II le Chaste (1162-1196), comte de Barcelone et roi d'Aragon. Le roi, barbu et couronné, est assis sur un trône architecturé avec coussin; il est revêtu d'un costume rouge, entièrement parsemé de croisillons noirs, chacun avec un point central<sup>64</sup>.

Revenons à la technique du vitrail et à la représentation de *Maria/Ecclesia* proprement dite: dans une «*Crucifixion*», vers 1170 (panneau détruit en 1945 à Berlin), la Vierge possède une tunique, une dalmatique richement brodée de fleurs stylisées et une chasuble ou paenula<sup>65</sup>. Elle est Mère du Sauveur et en même temps l'*Ecclesia*. Dans l'*Évangélique d'Henri le Lion*<sup>66</sup>, l'*Ecclesia*, juxtaposée à la Vierge au pied de la croix, porte le même vêtement liturgique que la Vierge de Berlin; les mains voilées, elle reçoit dans un calice le sang du Christ. D'une image narrative dans l'*Évangélique*, nous passons à une représentation condensée et symbolique dans le vitrail. Aux deux extrémités, en bas du vitrail de Berlin, apparaissent deux fleurs quadrilobées, analogues à celles de Flums. La composition est entourée de bandes décoratives, dont celle de l'intérieur présente le dessin de Flums inversé: les losanges et les points sont blancs.

La dalmatique de grand luxe que revêt ici la Vierge se rencontre en d'autres circonstances de sa vie: Sur les verrières de l'*Annonciation* et de l'*Adoration des Mages*,<sup>67</sup> dans le chœur collatéral sud de la cathédrale de Bourges (1160), la dalmatique de la Vierge est couverte de fleurs stylisées et ornée de pierres précieuses. Dans la bande horizontale qui traverse la scène de l'Adoration, à la hauteur de la tête de Marie, on reconnaît de nouveau le motif de Flums, en blanc, comme à Berlin.

Une *enluminure*, la «*Chronique de Deutz*», (Fig. 10), vers 1155-65, perdue depuis la seconde guerre mondiale, représente la *Vierge/Ecclesia*<sup>68</sup> portant, elle aussi, un costume avec le motif de Flums: elle est nimbée, couronnée et assise sur une étrange construction, symbolisant peut-être le monastère de Deutz; à ses pieds, en gémissement, *Thiodericus custos* (Aedittus Theoderic est désigné comme commanditaire de cette enluminure).

Il faut encore considérer la *casula*, habit liturgique principal, selon Honorius Augustodunensis<sup>69</sup>: la *chasuble en soie dorée attribuée à Héribert*<sup>70</sup>, conservée aujourd'hui au monastère de Cologne-Deutz (datée vers l'an 1000) est, par sa matière et sa couleur, le prototype de la *chasuble dorée, vêtement liturgique de la Vierge de Flums*.

Les *chaussons* de la Vierge sont faits d'un tissu jaune, rappelant un satin brillant. Ils sont brodés, dentelés avec de petites ouvertures rondes, et décorés au milieu et sur les côtés de fins rubans incrustés, probablement de pierres précieuses.

Eginhard, chroniqueur de Charlemagne, nous rapporte que l'empereur portait pendant les grandes cérémonies une tunique romaine, une chlamyde et des *calceamentae gem-*

*matae*. Ces souliers, richement parés de perles et de pierres précieuses, faisaient partie du faste des empereurs romains et Constantin I<sup>er</sup>, empereur et préposé de l'Eglise romaine, aurait chaussé ces *pantoufles*. Il introduisit cette mode à la cour byzantine<sup>71</sup>.

Rhabanus Maurus (784-856), écolâtre, puis abbé de Fulda et archevêque de Mayence, décrit les *pantoufles pontificales*: «La semelle était en cuir, le dessus en tissu de soie, épais, lourd et ajouré; de petites bandelettes dorées, les *ligulae*, ornaient ces chausses et permettaient de les attacher»<sup>72</sup>.

La *chaussure pontificale, dite de saint Dizier*<sup>73</sup>, XII<sup>e</sup> siècle, en cuir brodé de soie et de fil d'or, conservée au Musée jurassien à Delémont, illustre parfaitement les écrits théologiques du Moyen Âge: les *ligulae* dorées ne sont toutefois pas faites de tissu, mais d'un cuir souple brodé et ajouré. Des *pantoufles* identiques à celles de la Vierge de Flums se retrouvent sur l'*enluminure du Codex lat.17401*<sup>74</sup>, (Fig. 11), vers 1210-1225, provenant de l'abbaye bénédictine Scheyern/Bavière, conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich. Bien entendu, ce ne sont que les *calceamentae gemmatae* qui sont semblables et comparables au vitrail; le style, par contre, est postérieur (Zackenstil).

Nous constatons que les *chaussons* de la Vierge de Flums appartiennent aussi au *vocabulaire liturgique* et sont destinés aux dignitaires ecclésiastiques. La *Vierge/Ecclesia* est, par conséquent, chaussée ainsi.

Analysons maintenant les *attributs* de la Vierge de Flums et, en premier lieu, la *sphère rouge*. En tant qu'objet tridimensionnel, la sphère symbolise le ciel cosmique, en particulier dans ses relations avec la terre. La sphère exprime le souffle de la divinité, sans commencement ni fin. La cosmologie exposée par Platon dans le «*Timée*» présente l'univers sous forme de sphère: «Ce qui est de toutes les figures la plus parfaite et la plus complètement semblable à soi-même»<sup>75</sup>. Incarnant la perfection absolue, cette figure se retrouve dans l'Antiquité sous forme de fruit: les pommes d'or du jardin des Hespérides. Celles-ci promettent l'immortalité et garantissent la jeunesse, symbole de renouvellement, de perpétuelle fraîcheur et de connaissance. La Bible ne nomme jamais ce fruit, mais il est communément admis que le «*fruit de l'arbre qui est au milieu du jardin...*» était une pomme (Genèse 3,3).

Le fruit de l'arbre défendu aurait également pu être une *grenade*; sa couleur, d'un rouge vif, possède les mêmes vertus: amour, fécondité, perfection et régénération. Les déesses de l'Antiquité, Héra et Aphrodite par exemple, se paraient déjà de cet attribut.

Les Pères de l'Eglise ont aussi voulu voir, dans la grenade, un symbole de l'Eglise elle-même. «De même que la grenade contient, sous une écorce unique, un grand nombre de grains, de même l'Eglise unit dans une seule croyance des peuples divers»<sup>76</sup>.

Un grenadier stylisé sur une *plaque en ivoire*, 1400 av. J.C., provenant d'Assur (Mésopotamie), conservée aux Staatliche Museen de Berlin (Est), porte ses fruits à l'extrémité



Fig. 9 L'Oboedientia de Paretz, vers 1200. Fragment de vitrail. Brandebourg, Dommuseum.

de ses branches. La *sphère rouge* de Flums ressemble fortement à ces grenades (Fig. 12).

Ce fruit merveilleux pourrait aussi provenir de l'arbre mystique du Cantique des Cantiques, 7,14:

*«...à nos portes sont tous les meilleurs fruits. Les nouveaux comme les anciens, je les ai réservés pour toi, mon bien-aimé»<sup>77</sup>.*

La pomme consommée par Ève, figure équivalente à la Synagogue et à l'Ancien Testament, devient plus tard la sphère dans la main de Marie. Irénée de Lyon a d'ailleurs fêté Marie comme la Nouvelle Ève, incarnant l'image de l'Eglise Nouvelle<sup>78</sup>.

Sur un sceau du monastère prémontré Weiher à Cologne (Fig. 13), vers 1198, la «Hodegetria» est assise et montre de la main droite un objet sphérique, comme la Vierge de Flums<sup>79</sup>.

Particulièrement dans les représentations sculptées, de nombreuses Vierges sont parées de cet emblème; ainsi la «Vierge d'Obercastels» et la «Vierge de Wil» présentent toutes deux, face aux fidèles, un objet sphérique doré. Le Christ le désigne de sa main droite, comme à Flums, et confirme ainsi l'importance de cet attribut marial.

Dans les évocations du pouvoir, rois, empereurs, pontifes et dieux portent souvent dans une main un *globe* représentant le domaine ou le territoire sur lequel s'étend leur autorité, mais symbolisant également le caractère totalitaire de cette autorité<sup>80</sup>. La forme sphérique peut revêtir, en effet, une double signification: la totalité géographique de l'univers et la totalité juridique du pouvoir absolu. Le *globe*, surmonté ou inscrit d'une croix, représente le pouvoir temporel d'un empereur ou d'un roi, en tant que remplaçant du Christ. Nous avons retenu deux exemples enluminés: sur le *Frontispice de l'évangélaire de l'empereur Othon III*<sup>81</sup>, fin du





Fig. 10 La Vierge à l'Enfant/Ecclesia, vers 1155-1165. Enluminure de la Chronique de Deutz, fol. 2<sup>r</sup>.

X<sup>e</sup> siècle, issu du *scriptorium de Reichenau*, conservé à la Bayerische Staatsbibliothek de Munich, l'empereur en tant que *rex* et *sacerdos* de la chrétienté trône dans son palais, imitant les juges de l'Antiquité. Il est entouré des représentants de l'Eglise et du peuple, figurés de petite taille pour souligner leur soumission envers le pouvoir suprême exercé par Othon III. Dans sa main droite, il tient le sceptre surmonté d'un oiseau (un aigle stylisé, peut-être), emblème de sa capacité de gouverner. Dans sa main gauche, il porte un globe doré, orné d'une croix bleue, symbole de sa sagesse.

Sur le *Pontifical* de l'abbaye bénédictine Saint-Vaast d'Arras (vers 1050), conservé aux Erzbischöfliches Diözesanmuseum und Dombibliothek de Cologne, la «Vierge en majesté», symbolisant l'Ecclesia et la Sapientia<sup>82</sup>, est encadrée d'une mandorle qui sert en même temps d'initiale à «Omnipotens», frontispice de ce pontifical. Elle montre de sa main gauche, comme Othon III, la sphère lumineuse, contenant une croix. Le Christ, auréolé d'un nimbe crucifère, présente, également dans sa main gauche, une grande croix (allusion à sa future Passion). Dans l'autre main, il tient un *rotulus*. Il est assis sur le genou droit de sa

Mère, position rare dans l'art occidental. *Marie, Ecclesia* et *Sapientia*, prennent place sur une demi-sphère avec le motif de Flums<sup>83</sup>.

La *sphère* de la Vierge de Flums est rouge et, suivant la lumière extérieure, elle prend une couleur chaude et somptueuse, évoquant la teinte du sang, symbole de l'amour, de la vie, de la mort. Dans ce cas précis, elle exprime l'amour universel envers toute la chrétienté et elle est l'attribut de l'Ecclesia. Cette interprétation est confirmée par le *costume liturgique* de la Vierge.

Le centre de la sphère du vitrail est marqué par un point qui pourrait signifier Dieu. Le cercle entourant la sphère symboliserait alors la création.

La *colombe du Saint-Esprit* est le deuxième attribut de Marie. Le Saint-Esprit est mentionné au moment de l'Annonciation: «...l'Esprit Saint viendra sur toi, et la puissance du Très-haut te prendra sous son ombre; c'est pourquoi, l'être saint qui naîtra sera appelé Fils de Dieu» (Luc 1, 35)<sup>84</sup>.

Par contre, il n'est pas précisé, dans ce texte, sous quelle forme l'Esprit s'est manifesté. Généralement, il est admis que le Saint-Esprit se présente en colombe, cet oiseau qui est apparu au-dessus du Christ, après son baptême:

«Ayant été baptisé, Jésus aussitôt remonta de l'eau: et voici que les cieux s'ouvrirent: il vit l'Esprit de Dieu descendre comme une colombe et venir sur lui» (Matthieu 3, 16)<sup>85</sup>.



Fig. 11 La Vierge à l'Enfant, vers 1210-1225. Détail de l'enluminure du Codex lat. 17401, fol. 25<sup>r</sup>. Munich, Bayerische Staatsbibliothek.

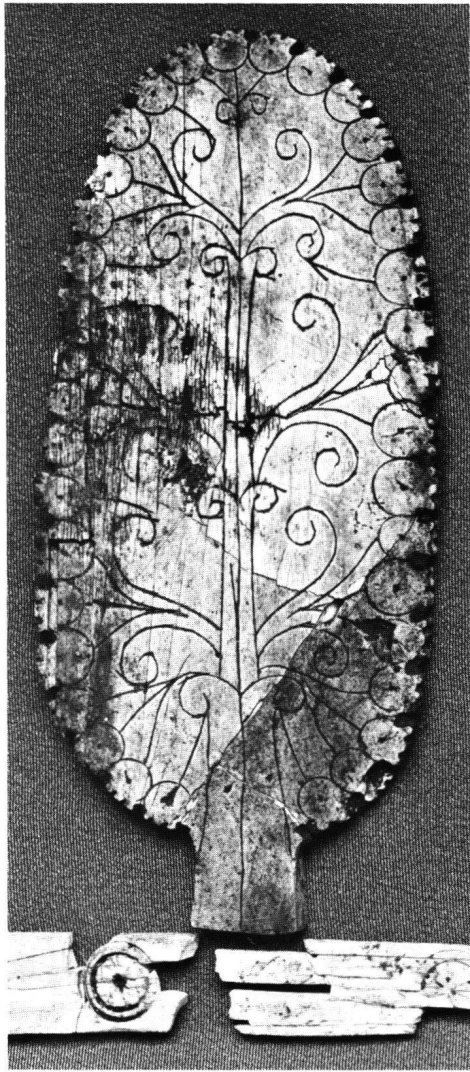


Fig. 12 Grenadier, 1400 avant J.C. Détail d'une plaque en ivoire, provenant d'Assur (Mésopotamie). Berlin (Est), Staatliche Museen zu Berlin, Vorderasiatisches Museum.

L'examen de la présence de l'Esprit-Saint sous forme de *colombe* comme attribut marial s'impose maintenant; la matérialisation du souffle de Dieu, devient désormais son attribut. Sur une *verrière* provenant de l'église de Chenu (Sarthe), vers 1170, aujourd'hui à Rivenhall (Essex), la colombe du Saint-Esprit entre en contact, de son bec, avec la joue gauche de la *Vierge de tendresse*, alors que sa joue droite est appuyée sur celle de son Fils (Fig. 14)<sup>86</sup>.

Deux enluminures témoignent de la présence du Saint-Esprit: sur l'enluminure de Winchester, dite *la Trinité de Winchester* (1023-1035), British Library de Londres, figurent, à l'intérieur d'un cercle, deux personnages masculins nimbés (le Père et le Fils), assis sur une demi-sphère. A côté d'eux, Marie, portant l'Enfant sur son bras droit, se tient debout, surmontée du Saint-Esprit. En bas de la représentation, un démon est foulé. Arius et Judas sont situés

dans les écoinçons, de part et d'autre d'une gueule infernale<sup>87</sup>.

Dans ce contexte, la Vierge devrait être interprétée comme *Ecclesia* et *Sapientia*. Marie, dans ses différentes fonctions de «*Theotokos*», *Notre-Dame* (médiatrice), *Ecclesia* et *Sapientia*, est associée directement à l'Esprit-Saint.

Dans l'*Évangélaire de Gengenbach*, – *Annonciation*<sup>88</sup>, daté du milieu du XII<sup>e</sup> siècle et conservé à la Württembergische Landesbibliothek de Stuttgart – la Vierge porte, comme Marie à Flums, une dalmatique de brocart, une chasuble et des pantoufles liturgiques. La colombe du Saint-Esprit entoure de ses ailes le nimbe de Marie et son bec touche la bordure médiane de celui-ci (Fig. 15).

Le monastère de Gengenbach appartenait également à la *réforme de Hirsau*: on peut constater quelques similitudes iconographiques et stylistiques avec la «*Hodegetria*» de Flums.

La *colombe* de la Vierge de Flums sort également de la voûte céleste, légèrement de biais, effleurant de ses ailes le nimbe marial. De son bec, elle touche la partie centrale du *maphorion*, allusion, peut-être, au siège de la divinité. En tout cas, la colombe fait corps avec la Vierge, elle en est indissociable. Une citation de Rupert de Deutz dans son «*De operibus spiritus sancti*» vient appuyer cette relation:

«*C'est ainsi que la Bienheureuse Vierge, meilleure part de l'ancienne Eglise, eut la gloire d'être l'épouse de Dieu le Père*



Fig. 13 La Vierge à l'Enfant, vers 1198. Sceau du monastère de Weiher. Cologne, Historisches Archiv der Stadt Köln.





Fig. 14 La Vierge à l'Enfant et le Saint-Esprit, vers 1170. Détail d'une verrière provenant de Chenu. Rivenhall (Essex), St. Mary and All Saints Church.

*et de devenir par là-même le type de la nouvelle Eglise, épouse du Fils de Dieu, son fils. Le Saint-Esprit, en effet, qui dans son sein ou de son sein opéra l'Incarnation du Fils Unique de Dieu, devait opérer encore du sein ou par le sein de l'Eglise, par le bain vivifiant de sa grâce, la régénération d'innombrables fils de Dieu.»* (Chapitre VIII)<sup>89</sup>.

Les couleurs dominantes de la verrière de Flums sont le rouge, le bleu et le jaune, soit les trois couleurs primaires à partir desquelles toutes les variations sont possibles<sup>90</sup>. Il y a aussi le verre neutre, employé pour les visages et la peau, pour évoquer la blancheur de certains tissus ou pour servir d'élément de fond.

La peinture y est appliquée par la fusion de la grisaille<sup>91</sup>. La couleur du fond reste neutre, comme pour les prophètes d'Augsbourg (vers 1100). Le verre du Moyen Âge n'est jamais entièrement incolore, car des impuretés – des particules d'oxyde métallique – sont présentes dans le sable lors de la fabrication: le verre médiéval incolore, en raison de son épaisseur et des impuretés de la fonte, n'est jamais transparent, mais aussi translucide que les verres colorés, et représente ainsi la valeur de couleur positive «blanc». Ce blanc ne nous paraît pourtant presque jamais totalement pur, mais toujours avec une légère nuance verdâtre ou jaunâtre<sup>92</sup>.

Pour le vitrail de Flums, l'arrière-fond est jaunâtre. Les parties évoquant le blanc – *maphorion*, aube de la Vierge, la tunique du Christ – sont recouvertes d'une légère grisaille appliquée sur la face extérieure de la verrière<sup>93</sup>.

Dans la technique et l'art du vitrail, c'est le *bleu* qui est la couleur dominante. Eva Frodl-Kraft affirme que «le bleu a la plus grande puissance d'irradiation; c'est lui qui constitue la véritable couleur de lumière, et non pas le blanc, qui paraît sans éclat à côté de lui. Le bleu ne se mélange pas aux autres couleurs (et surtout pas au *rouge*), on peut constater qu'il a une certaine prépondérance sur tous les autres coloris»<sup>94</sup>.

Il est d'ailleurs conseillé d'intercaler une couleur neutre, car le bleu «dévore» les autres couleurs. C'est pour cela que les fleurons rouges et bleus sont disposés harmonieusement entre des feuilles stylisées en grisaille. La dalmatique, les nimbes, les fleurons, la sphère et le trône avec le coussin triomphal sont d'un rouge puissant qui affirme la royauté divine et sa future Passion.

Il est aussi vrai que le manteau bleu du Christ, les fleurons et les ornements de la dalmatique, de la même couleur, captent l'œil en premier mais, suivant la lumière extérieure et l'éloignement du spectateur (certains effets se produisent seulement à une distance déterminée), on est frappé par le rayonnement et la luminosité du jaune; au centre, la grande tache dorée de la chasuble, le Saint-Esprit, les pantoufles, le



Fig. 15 Annonciation, milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Enluminure de l'Evangélaire de Gengenbach, Cod. bibl. 2<sup>o</sup>, 28, fol. 81<sup>v</sup>. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

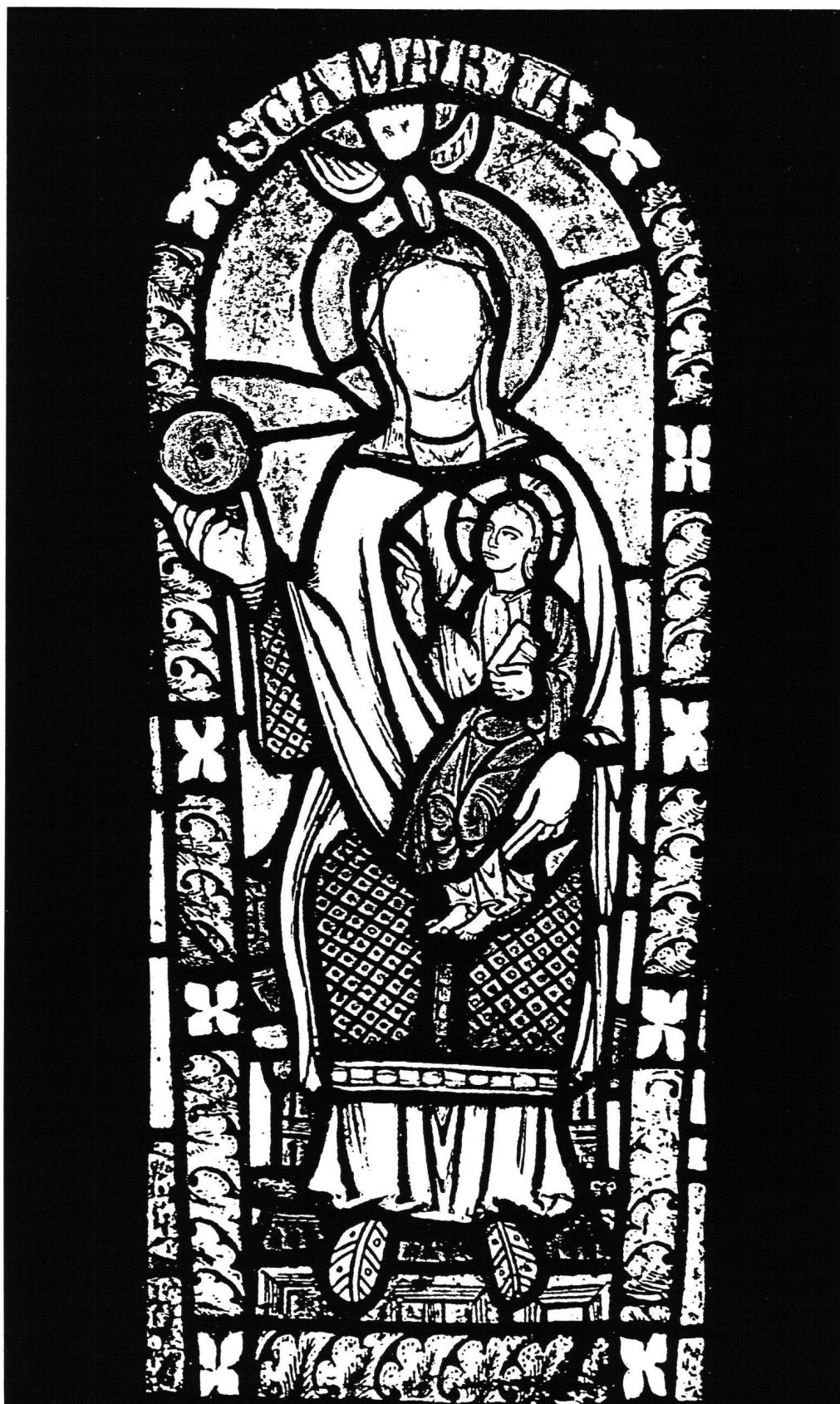


Fig. 16 Le vitrail de Flums, proposition de restauration par l'auteur.



*suppedaneum* et l'inscription éclatent, soutenus par le fond jaunâtre. Cette couleur envahit littéralement le vitrail, communique le sens sacré du Saint-Esprit et donne à l'ensemble la spiritualité recherchée.

Au XII<sup>e</sup> siècle, nous l'avons vu, la chapelle de Flums était dédiée à la Vierge Marie et elle avait fonction de chapelle funéraire pour les enfants mort-nés ou décédés sans baptême. Marie tenait alors le rôle d'intercesseur auprès de Dieu pour pouvoir leur assurer l'accès au paradis. Le vitrail de Flums contient cette idée dans sa translucidité reflétant la lumière céleste, illustrée par la présence du Saint-Esprit qui apporte le message de Dieu et sa bénédiction.

La présence solaire, magnifiée dans le vitrail et réconfortée par la présence du souffle divin, l'âme de l'Eglise, ratte et conduit le fidèle encore davantage au monde invisible, au contact direct avec Dieu:

«Dieu dit: Que la lumière soit. Et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière et les ténèbres» (Genèse 1, 3)<sup>95</sup>.

Dans la verrière de Flums, la couleur *jaune*, l'éclatement de la lumière céleste, prédomine et prédispose l'âme à l'union avec Dieu. La casula jaune de la Vierge n'a reçu que peu de traits en grisaille par rapport à l'ensemble du vitrail. En effet «la peinture en grisaille joue le rôle de régulateur en ce qui concerne la luminosité et l'irradiation du verre»<sup>96</sup>. Donc dans le vitrail de Flums, le jaune n'est pratiquement pas touché par la grisaille. Au Moyen Âge, le jaune est une couleur équivalent à l'or: «Le jaune est la couleur de

l'éternité, comme l'or est le métal de l'éternité. L'un et l'autre sont à la base du rituel chrétien»<sup>97</sup>.

La «*Hodegetria*» de Flums est parée d'un *vêtement liturgique*; elle est à la fois la *Mère de Dieu*, *Ecclesia* et *Sapientia*. Dans sa fonction de «*Theotokos*», elle tient le Christ Enfant sur son bras, la *pomme* dans la main et elle est accompagnée de l'*Esprit-Saint*; comme Nouvelle Ève, elle collabore directement à l'œuvre de l'Incarnation. En tant que *Ecclesia* et *Sapientia*, la *sphère* dans sa main signifie le *globe terrestre*, attribut du pouvoir qu'elle exerce sur tous les chrétiens.

Si nous considérons que les statues colonnes de Petershausen (vers 1175) et la Vierge d'Obercastels (vers 1170) ont quelques ressemblances stylistiques avec la Vierge de Flums, la datation des années 1180 semble lui convenir. Ces œuvres se situent dans une période de transition, appelée aussi, «le style 1200» qui représente pour ainsi dire le lien entre le roman et le gothique<sup>98</sup>. Le retable émaillé de Nicolas de Verdun, qui lui est contemporain (1181), manifeste déjà le style pré-gothique, tandis que le vitrail de Flums a des caractéristiques romanes prononcées.

Peut-être qu'un jour la Vierge de Flums retrouvera le «regard roman» qu'elle a perdu au cours de sa dernière restauration (Fig. 16).

L'existence de ce vitrail est d'un intérêt capital, non seulement parce qu'il restitue le plus ancien et l'unique témoin de la production verrière romane conservé en Suisse, mais encore parce qu'il a rendu publique une image de vénération qui, dans une composition simple, offre une unité théologique très cohérente: message savant qui rayonne dans un écrin dédié à la piété populaire.

## Notes

<sup>1</sup> Le nom «*Hodegetria*» correspond au nom donné au VI<sup>e</sup> siècle à une icône figurant une Vierge à l'Enfant, représentée dans une position comparable à celle du monastère d'Hodegos à Constantinople. Cette image aurait été la reproduction d'une icône qui passait pour avoir été peinte par saint Luc l'évangéliste, et qui avait été envoyée en 437 de Jérusalem à Constantinople par l'impératrice Eudokia. Cette précieuse image aurait été détruite lors de l'invasion des Turcs en 1453. *Glossaire de termes techniques*, Ateliers monastiques de l'Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire (Yonne) 1965, pp. 421-440. – Notons que l'impératrice Eudokia apporta, entre 438 et 443, des reliques à Constantinople, ce qui est historiquement attesté, mais l'existence d'une icône n'est nulle part mentionnée. Au VIII<sup>e</sup> siècle seulement, il est question d'une icône mariale, peinte par saint Luc. D'après G. A. WELLEN, *Theotokos*, Utrecht 1961, pp. 214-215: L'histoire de l'icône d'Eudokia serait une pure légende et ferait partie des «*legendae aureae*»; il semblerait que le nom *ῥοδεγερία* soit en relation avec un sanctuaire possédant une icône mariale et une source miraculeuse qui guérissait, grâce à l'intercession de la Vierge Marie, les aveugles de Constantinople. Les guides, pour les aveugles, s'appelaient *ῥοδηγοί* et, toujours d'après ce récit, beaucoup de malades auraient retrouvé la vue dans ce lieu. D'après un récit anonyme du X<sup>e</sup> siècle, l'empereur Michel III (842-867) fit ériger à cette place une église et un oratoire, à côté de cette source miraculeuse. Le nom «*Hodegetria*» serait

mentionné pour la première fois au IX<sup>e</sup> siècle. G. A. WELLEN, *Theotokos*, pp. 157-158, 213-214.

Dictionnaire du grec ancien:

*ῥοδηγός* = qui conduit sur la route

*ῥοδηγός, οῦ* = le guide

*ῥοδηγέω* = conduire sur la route.

<sup>2</sup> Sous la direction de Hans Lehmann, deuxième directeur du Musée national suisse (1904-1936).

<sup>3</sup> JOHANN RUDOLF RAHN, *Das älteste Glasgemälde in der Schweiz*, dans: *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, vol. VI, 1890, pp. 314-315.

<sup>4</sup> ELLEN JUDITH BEER, *Herkunft des Glasgemäldes*, dans: *Die Glasmalereien der Schweiz vom 12. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts* (=Corpus Vitrearum Medii Aevi, Schweiz, vol. 1), Bâle, 1956, pp. 17-20.

<sup>5</sup> Lors du symposium de la conservation du vitrail en 1987, au Centre du Vitrail à Romont, les nouvelles techniques de restauration figuraient au centre de la discussion: le travail de restauration actuel tend à maintenir le vitrail ancien dans son état primitif, et toute nouvelle intervention doit être réversible. Le 16<sup>ème</sup> séminaire du 17 juin 1987 s'est tenu pour la première fois sous l'égide du programme national de recherche (NFP 16 = Nationales Forschungsprogramm, sous la direction de François Schweizer, responsable de laboratoire au Musée d'Art et d'Histoire à Genève). Désormais, cette commission assurera la collaboration entre les restaurateurs de vitraux en

Suisse. La récente création de l'atelier de Königsfelden, sous la direction de Gottfried Frenzel de Nuremberg, restaurateur expérimenté et éminent historien de l'art, unira les efforts des spécialistes internationaux.

- 6 HANS LEHMANN, *Die ältesten Werke der Glasmalerei in der Schweiz*, dans: *Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz*, I. Teil. vol. XXVI/4, Zurich 1906, pp. 170-171, fig. 6, p. 171.
- 7 JOSEPH GANTNER, *Die romanische Kunst*, dans: *Kunstgeschichte der Schweiz*, vol. 1, Frauenfeld 1936, pp. 272-273.
- 8 JOSEPH GANTNER (voir note 7). – LOUIS GRODECKI, *Œuvres germaniques isolées*, dans: *Le vitrail roman*, Fribourg 1977, pp. 183-184. – JENNY SCHNEIDER, *Glasgemälde*, Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich, vol. 1, Stäfa 1970, p. 29.
- 9 WOLFGANG IRTENKAUF, *Hirsau, Geschichte und Kultur*, Sigmaringen 1978, p. 27.
- 10 *1000 Jahre Petershausen*, catalogue de l'exposition à Constance (Rosengartenmuseum), 3 septembre-23 octobre 1983, p. 61.
- 11 GEBHARD SPAHR, *Die Geschichte des Klosters Weingarten*, Sigmaringen 1974, pp. 13-14.
- 12 *Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen*, 1: Der Bezirk Sargans, von ERWIN ROTHENHÄUSLER, Bâle 1951, ill. pp. 17 et 64.
- 13 *Bündner Urkundenbuch*, bearbeitet von ELISABETH MEYER-MARTHALER und FRANZ PERRET, vol. 1, Coire 1955, p. 243.
- 14 ERWIN ROTHENHÄUSLER (voir note 12), pp. 62-73.
- 15 *Bündner Urkundenbuch* (voir note 13), p. 53.
- 16 FRANZ PERRET, *Wo war die cellula Serras?*, dans: *Bündner Monatsblatt*, N°2, Coire 1943, p. 57.
- 17 LEO ZELLER, *Das romanische Glasfenster mit der Madonna vom Kirchlein St. Jakob bei Flums*, dans: «Terra Planas», Festschrift, Mels 1984. – ERWIN ROTHENHÄUSLER (voir note 12), pp. 12, 18, 40, 46, 62-73. – CHRISTOPH et DOROTHEE EGGENBERGER, *La peinture du Moyen Âge*, dans: *Ars Helvetica*, vol. V. Disentis 1988, fig. 31, p. 45.
- 18 ANTON MÜLLER, *Geschichte der Herrschaft und Gemeinde Flums*, I. Teil, Gossau/SG 1916, pp. 12, 14, 15, 18, 40-46. – JOSEF ANTON MÜLLER, *Die Kapelle St. Jakob*, dans: *Die Kirchen und Kapellen des Sarganserlandes*, Mels/SG 1916, pp. 114-115.
- 19 FRANZ PERRET (voir note 16), pp. 54-61. – OTTO MANNHART, *Die Jakobskapelle (St. Maria in Serris) ob der Burgruine Gräpplang bei Flums*, dans: *Sarganserland, Beiträge zu seiner Geschichte und Kultur*, N°11/12, Mels 1967, pp. 89-93.
- 20 BA (Archives épiscopales), Mappe 250, vol. 2, Bischöfliche Kanzlei, Coire, p. 70.
- 21 Hyperdulie: culte rendu à la Vierge Marie, supérieur au culte de *dulie* (respect et honneur que l'on rend aux anges et aux saints).
- 22 FRANZISKA KNOLL-HEITZ, *Zusammenfassung der Ergebnisse der Grabungen bei St. Jakob von 1964-1966*, dans: *Sarganserland*, (voir note 19), pp. 83-89.
- 23 FRANZISKA KNOLL-HEITZ (voir note 22).
- 24 FRANZISKA KNOLL-HEITZ (voir note 22).
- 25 Archives de la paroisse catholique de Flums, procès-verbal du 24.6.1889.
- 26 LEO ZELLER (voir note 17).
- 27 Un document aux archives du Musée national suisse à Zurich concernant le vitrail de Flums mentionne l'existence d'une copie du vitrail de Flums à Degenau/TG. Cette chapelle se trouve près d'un petit hameau en pleine campagne, éloigné de la grande route. C'est un des rares sanctuaires de Suisse orientale qui possède une peinture murale datant de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle; les dernières restaurations

remontent à 1945/1947 et aujourd'hui, hélas, les peintures sont terriblement détériorées. Dans le chœur sont encore visibles les apôtres, debout sous les arcades. Dans les ébrasements de la fenêtre d'axe, on distingue la scène des offrandes d'Abel et Caïn et la figure de Dieu le Père. Le vitrail original est perdu et n'a pas laissé de trace. Il s'agissait probablement d'une Vierge à l'Enfant. Marie, en tant que Nouvelle Ève, rachète le péché originel et l'Enfant Jésus fait allusion à son futur rôle comme Sauveur du monde. Malheureusement, le maître-verrier de ce vitrail moderne n'a pas compris la scène; il ne s'agit plus d'une copie fidèle, comme à Flums ou à Sargans, mais d'une autre interprétation. La Vierge ne porte plus rien, elle lève la main et fait le geste de la bénédiction. L'Enfant Jésus a abandonné le Livre et, à sa place, il tient un petit objet jaune qui fait allusion au globe. Le rôle de la Vierge comme Nouvelle Ève n'est pas souligné et pourtant, dans ce cadre peint de la Genèse, la *pomme* ne devrait pas manquer. Il y a aussi d'autres différences: la *colombe du Saint-Esprit* a disparu et en bas du vitrail est placé un blason, peut-être celui du donateur ou celui du verrier. La gamme des couleurs est réduite, le bleu est remplacé par le blanc et le rouge, l'encadrement est simplifié. Les dimensions de l'ouverture de la fenêtre et celles du vitrail sont plus modestes qu'à Flums (se référer également à *Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau*, 3: Der Bezirk Bischofszell, von ALBERT KNÖPFELI, Bâle 1962, pp. 508-528).

- 28 H.P.J.M. AHSMANN, *Le culte de la Sainte Vierge et la littérature française profane du Moyen Âge*, Utrecht 1930, p. 8, nous rappelle les constructions suivantes dédiées à Marie: «Clovis, après son baptême en 496, entra dans Sainte-Marie de Reims. Selon Mabillon, ce même prince fit construire le monastère de Tours en l'honneur de la Vierge, et sa femme Clotilde fonda l'abbaye de Sainte-Marie d'Andelys près de Rouen. Notre-Dame de Paris fut l'objet de la générosité de Chilbert, et sainte Radegonde (morte en 587) fit bâtir sous les murs de Poitiers un couvent de femmes et une église, en l'honneur de Sainte-Marie, la Mère du Seigneur». Pour cette question de la spiritualité mariale au premier millénaire, on consultera: G.A. WELLEN (voir note 1), pp. 139-220.
- 29 *Dictionnaire de spiritualité*, Vol. 10/1, Paris 1977, pp. 438-439.
- 30 Cette déesse d'origine égyptienne était vénérée aussi à Rome, pour les pouvoirs de fertilité et de résurrection qu'on lui prêtait. Les attributs d'Isis sont la demi-lune et les étoiles et, dans sa liturgie, elle est invoquée comme «Reine du ciel».
- 31 Voir PIERRE KUNSTMANN, *Vierge et merveille*, Paris 1981, p. 15. – H.P.J.M. AHSMANN (voir note 28), p. 19.
- 32 EMILE MALE, *L'Art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris 1953, p. 282.
- 33 Pour les romans d'aventures, voir H. AHSMANN (voir note 28), pp. 65-76.
- 34 PIERRE KUNSTMANN (voir note 31), p. 14. – Cette légende byzantine de Théophile aurait été traduite du grec en latin au IX<sup>e</sup> siècle par le diacre Paul et dédiée au roi carolingien *domino Carlo regi*. La grande mystique allemande Roswitha von Gandersheim (935-975), religieuse et poétesse, a remanié cette légende en vers latins, comme le fera en Gaule le poète Rutebeuf, deux siècles plus tard, en langue d'oïl. – WALTER DELIUS, *Geschichte der Marienverehrung*, Munich 1963, p. 169. – HELENE HOMEYER, *Hrotsvithae opera*, Paderborn 1973, pp. 126-139.
- 35 PIERRE KUNSTMANN (voir note 31), p. 14. – Selon JEAN WIRTH, *L'image médiévale*, Paris 1989, pp. 260-261, cette affirmation serait fausse (rappelons que Grégoire de Tours parle au VI<sup>e</sup> siècle déjà des «Miracles de Notre-Dame»).
- 36 EMILE MALE (voir note 32), pp. 426-427.



- 37 SAINT BERNARD, traduit par Marie Madeleine Davy, Paris 1945, p. 177.
- 38 AMÉDÉE DE HAUTERIVE, évêque de Lausanne, *Huit homélies mariales*, traduit par Dom A. Dumas, Paris 1960, p. 85.
- 39 AMÉDÉE DE HAUTERIVE (voir note 38), p. 187.
- 40 AMÉDÉE DE HAUTERIVE (voir note 38), p. 193.
- 41 L'Eglise orthodoxe fait partie des Eglises chrétiennes; elle s'est séparée de Rome en 1054 et reste fidèle aux rites d'Orient.
- 42 EMILE MALE (voir note 32), p. 426.
- 43 *La Bible de Jérusalem*, Paris 1978, p. 389.
- 44 *La Bible de Jérusalem* (voir note 43), p. 380.
- 45 Déjà l'empereur païen s'était inspiré des dieux de l'Antiquité, par exemple Zeus et sa symbolique solaire. Il se faisait représenter auréolé avec des insignes des dieux antiques qui deviendront les attributs d'un roi chrétien.
- 46 LEONHARD KÜPPERS, *Die goldene Madonna in Essen*, dans: *Die Gottesmutter, Marienbild im Rheinland und in Westfalen*, vol. 1, Recklinghausen 1974, pp. 43-50. – Voir aussi ILENE HAERING FORSYTH, *The Throne of Wisdom*, Princeton 1972.
- 47 Voir par exemple le *diptyque en ivoire*, provenant de Constantinople, deuxième quart du VI<sup>e</sup> siècle, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Frühchristliche Byzantinische Sammlung, illustré dans *Christus und Maria*, catalogue de l'exposition à Berlin 1980 (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz), p. 60.
- 48 LEONHARD KÜPPERS (voir note 46), p. 48: «Die Gottesmutter ist gleichsam in Gold eingehüllt, und so ist sie ihrer künstlerischen Wirkung nach und in ihrem aufleuchtenden Glanze eben doch keine eigentliche «Plastik» mehr, Plastik gesehen als ein dem *Irdischen* zugeordnetes Gebilde. Sie ist unkörperlich bei aller Körperlichkeit, unplastisch bei aller Plastizität». L'or, en se combinant avec la lumière, évoque l'aspect immatériel de cette représentation. Celui-ci est en rapport direct avec la lumière: l'or est le moyen spirituel, Marie est l'instrument par lequel Dieu agit. Dans sa fonction de *Hodegetria*, elle intercède entre lui et les hommes/mortels. Cette vision surnaturelle trouvera son apogée au XII<sup>e</sup> siècle dans l'art du vitrail. (L. KÜPPERS, traduit de l'allemand par l'auteur). «Im Kulturraum nördlich der Alpen findet sich wohl als frühestes Marienbild eine Halbfigur auf dem Fuss des berühmten Tassilo-Kelches in Kremsmünster in Oberösterreich aus dem 8. Jahrhundert, der ein Geschenk des Herzogs Tassilo III. ist. Beim Marienbild des Tassilo-Kelches kommt es auf die Herausstellung des Immateriellen an. Die Tatsache, dass wir dieses früheste Marienbild auf einer Goldschmiedearbeit finden, ist bezeichnend für das Kunstwollen nördlich der Alpen. Seiner eigentümlichen Beziehung zum Licht wegen gilt das Gold als adäquates Mittel zur Darstellung spiritueller Gehalte. Das Geistig-Seelische soll aufleuchten, das Himmlisch-Pneumatische, entgegen der feierlichstatischen Repräsentation übersteigert sich die Bewegung zu ausdrucksvoller Geste. Diese Maria ist begnadetes Instrument, Werkzeug, durch das der göttliche Geist wirkt: darum sind ihre expressiven Hände wesentlich, die vom Diesseitigen auf das Jenseitig weisen. Maria ist Wegweiserin, Kunderin und Mittlerin des Heils zwischen dem Weltherrn und dem sündigen Menschen» (p. 44). – Voir aussi: LOUIS BRÉHIER, *Une Vierge romane au musée de Genève*, dans: *Genava VI*, Genève 1928, pp. 79-91: «Le prototype de la composition est probablement d'origine païenne. Une statuette en terre cuite de caractère archaïque découverte à Véies en Etrurie représente une déesse assise sur un trône avec un enfant sur les genoux qu'elle maintient de ses deux mains de la même manière que les Vierges-reliquaires tiennent l'Enfant Jésus». «Parmi les reliques les plus recherchées, les plus nombreuses étaient celles que l'on attribuait à la Vierge et c'est ce qui explique le grand nombre de Vierges-reliquaires que l'on trouve encore aujourd'hui en Auvergne et dans les provinces voisines. A partir du XI<sup>e</sup> siècle et à la suite de pèlerinages analogues à celui de Bernard de Chartres, le culte des statues-reliquaires se répandit au nord de la Loire et en Bourgogne, mais sans prendre le même développement que dans son pays d'origine. Il en fut de même en Espagne, en Italie, en Allemagne et jusqu'en Suède.» – Pour Sainte-Foy de Conques, se référer à: JEAN TARALON, *Les Trésors des Eglises de France*, Paris 1965, pp. 289-294. – Et à ce propos l'article de JEAN et MARIE-CLOTILDE HUBERT, *Piété chrétienne ou paganisme? Les statues-reliquaires de l'Europe carolingienne*, dans: *Mémoires et Documents*, publiés par l'Ecole de Chartres (XXIX), Genève 1985, pp. 319-358.
- 49 LEONHARD KÜPPERS (voir note 46), vol. 2, fig. 1.
- 50 HILDE CLAUSSEN / KLAUS ENDEMANN, *Zur Restaurierung der Paderborner Imad-Madonna*, dans: *Die Gottesmutter, Marienbild im Rheinland und in Westfalen* (voir note 46), vol. 1, pp. 51-84; vol. 2, fig. 7.
- 51 Le Calice de Bédia, orfèvrerie exécutée en 999, Musée d'Etat des Beaux-Arts de Géorgie, Tbilissi, Inv. No. 9510/A: *L'Orfèvrerie géorgienne du VII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*, catalogue de l'exposition à Genève (Musée d'art et d'histoire), 1979, fig. 6a.
- 52 BRIGITTA SCHMEDDING, *Die Ikonographie der Madonnenstatuen*, dans: *Romanische Madonnen der Schweiz. Holzskulpturen des 12. und 13. Jahrhunderts*, Fribourg 1974, pp. 63-75: «Etwa ein Drittel der schweizerischen Madonnen präsentiert sich im Zeitgewand des 12. Jahrhunderts, wie es bis in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts hinein getragen wurde. Bezeichnend ist, dass die Zeittracht für Maria nur in der Skulptur vorkommt...».
- 53 BRIGITTA SCHMEDDING (voir note 52), fig. 3-5, pp. 132-134.
- 54 Saint Blaise; se référer à: *Die Zeit der Staufer*, catalogue de l'exposition à Stuttgart (Altes Schloss und Kunstgebäude), 26 mars-5 juin 1977, vol. 1, p. 291, vol. 2, fig. 218. – *Neue Forschung zur mittelalterlichen Glasmalerei in der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1989, p. 12, fig. 4. – On sait, par des témoignages écrits, qu'Henri le Lion, duc de Saxe et de Bavière, fit don de vitraux à la cathédrale dédiée à saint Blaise. A l'occasion de son deuxième mariage en 1168 avec Mathilde, fille d'Aliénor d'Aquitaine et d'Henri II Plantagenêt, roi d'Angleterre, de même à la mort de sa femme survenue en 1189, Henri le Lion de Brunswick, cousin germain de l'empereur Frédéric Barberousse, fit plusieurs dons à l'Eglise dont l'Evangélaire de Helmarshausen (vers 1168-1189), manuscrit de luxe, conservé à Wolfenbüttel, exposé à Braunschweig en 1985. Grand mécène, il fut probablement le commanditaire de la chanson de Roland (Rolandslied), manuscrit du «Pfaffen Konrad», écrit en vieil allemand (Mittelhochdeutsch).
- 55 Pour le vêtement liturgique voir: JOSEPH BRAUN, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943. – KAREL OTAVSKÝ, *Bedeutung und Funktion textiler Kunstwerke*, dans: *Alte Gewebe und ihre Geschichte*, Riggisberg 1987, pp. 87-90.
- 56 La personnification de l'Eglise porte le *vêtement liturgique*. La naissance de l'Eglise se situe près de la croix du Christ: l'Ecclesia remplit son calice du sang qui jaillit du flanc du Christ. La Glose (qui vient d'Isidore de Séville [560-636] et qui fut remaniée au IX<sup>e</sup> siècle par Walafried Strabo, précepteur de Charles le Chauve et abbé de Reichenau) dit: «Calicem Ecclesiae propinavit». – EMILE MALE, *L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, vol. 2, Paris 1969, p. 83. Les artistes du XII<sup>e</sup> siècle et surtout du XIII<sup>e</sup> siècle faisaient de cette scène une

interprétation symbolique ou mystique: soit l'*Ecclesia* et la *Synagogue* sont placées sous la croix du Christ, comme sur le vitrail symbolique de Bourges, soit en double représentation: Marie/saint Jean et Eglise / Synagogue, dans l'Évangélaire de Helmarshausen, soit la Vierge seule avec saint Jean en recevant le sang du Christ, dans le psautier de Zwiefalten (Brev. 98, fol. 8<sup>v</sup>).

<sup>57</sup> LOUIS BRÉHIER (voir note 48), p. 83.

<sup>58</sup> BRIGITTA SCHMEDDING (voir note 52), p. 75. – *Lexikon der Marienkunde*, Ratisbonne 1960, pp. 1558–1562. – *Dictionnaire de spiritualité*, Vol. 4/1, Paris 1960, pp. 585–587.

Le rayonnement immédiat d'Elisabeth fut d'autant plus important que ses visions se développaient. Hildegard de Bingen, poétesse et abbesse, était en correspondance avec Elisabeth de Schoenau et fut sa directrice de conscience. – Voir aussi: le vêtement liturgique d'une *Vierge en majesté* dans l'église Saint-Pierre sur le Petersberg, près de Fulda, bas-relief en pierre de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Cette «*Hodegetria*» est par son attitude et ses vêtements – casula et maphorion – stylistiquement proche de celle de Flums, mais les attributs sont différents: Marie tient le lys dans sa main et son Fils le rouleau. Cette représentation fait penser aux enluminures de la même époque. Rabanus Maurus (822–842) fit ériger ce sanctuaire comme église funéraire en l'honneur de sainte Lioba (710–782); translation des reliques en 836. Ce sarcophage repose dans la crypte, entouré de peintures murales datant du IX<sup>e</sup> siècle et qui seraient actuellement les plus anciennes connues sur le sol germanique.

<sup>59</sup> Le tissu de la robe, ornant la Vierge de Wil, est paré d'un motif semblable à celui qui tapisse le couvercle intérieur du *codex 360* (vers 1150), issu du monastère de Saint-Gall. Incontestablement, c'est une étoffe contemporaine et géographiquement proche: en effet, le hameau de Wil appartenait à l'évêché de Saint-Gall. Le nom de Wil est mentionné pour la première fois en 754: Rotbald fit don de terres à Wil au monastère de Saint-Gall (dans: «*Der Hof zu Wil*», chronique de la maison). – JOHANNES DUFT/RUDOLF SCHNYDER, *Die Elfenbein-Einbände der Stiftsbibliothek St. Gallen*, Beuron 1984, ill. p. XXX.

<sup>60</sup> *Liturgica, Bischöfliche Gewandung*, dans: «*Ornamenta Ecclesiae*», catalogue de l'exposition à Cologne (Schnütgen-Museum), 1985, vol. 1, p. 398: Honorius Augustodunensis, «*ecclesiae presbyter et scolasticus*», fut disciple d'Anselme de Cantorbéry (1033–1109, né à Aoste, prieur puis abbé du monastère du Bec en Normandie, il fut élu archevêque de Cantorbéry en 1093). Honorius partit en Allemagne dans un monastère bénédictin celtique. Saint-Jacques de Ratisbonne fut une fondation britannique (Schottenmönche, bénédictins d'origine celtique). C'est à Ratisbonne qu'il a écrit la plus grande partie de son œuvre. Son ouvrage liturgique: «*Gemma animae*» est une explication symbolique de l'office divin, de la messe et des fêtes. On y trouvera au mieux les idées chères au Moyen Âge, relatives à la signification des diverses parties de la liturgie, du *vêtement ecclésiastique*, du mobilier sacré. L'auteur dépend étroitement d'Isidore de Séville et d'Amalaire de Metz, ses prédécesseurs, ainsi que de Rupert de Deutz, son contemporain. *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. 7/1, Paris 1922, p. 147. – *Dictionnaire de spiritualité*, vol. 7/1, Paris 1968, p. 733.

<sup>61</sup> Renseignements et documents obtenus au: «*Abegg-Stiftung*», Musée du Textile Suisse, Riggisberg/BE, voir: MECHTHILD FLURY-LEMBERG, *Vier mittelalterliche Glockenkaseln und ihre Konservierung*, Riggisberg 1987, pp. 4–10, ill. p. 7.

<sup>62</sup> *1000 Jahre Petershausen* (voir note 10), pp. 9, 55–57, 61, fig. 17, 18 et 32.

<sup>63</sup> *Mittelalterliche Glasmalerei in der Deutschen Demokratischen Republik*, catalogue de l'exposition à Erfurt (Angermuseum), 13. septembre 1989 – 18. février 1990, pp. 14–15, fig. 3.

<sup>64</sup> *Liber feudorum maior*, archives de la couronne d'Aragon, Barcelone, voir: FRANÇOIS AVRIL, *Les Arts de la couleur*, dans: Les Royaumes d'Occident, Paris 1983, pp. 159–259, fig. 210, p. 246. – JEAN CHEVALIER/ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1982, p. 832: «C'est la pourpre: cette variété de rouge était à Rome la couleur des généraux, de la noblesse et des patriciens. Elle devint, par conséquent, celle des empereurs. Le code de Justinien condamnait à mort l'acheteur ou le vendeur d'une étoffe de pourpre. C'est dire qu'elle était devenue le symbole même du pouvoir suprême». – Voir aussi: ANDREAS ALFÖLDI, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreich*, Darmstadt 1970, pp. 168–169: «Auch darf es nicht vergessen werden, dass die Zeremonien der Thronbesteigung im Altertum überall nichts weiter als ein Ankleiden gewesen sind und noch weniger, dass die dem Paludament entsprechende Chlamys eines der hauptsächlichsten Attribute der hellenistischen Könige war. Diese Tatsache war in Rom begrifflich verankert. Schon 104 v. Chr. nimmt ein römischer Ritter als Anführer einer Sklavenrevolte mit dem Diadem und dem Königsnamen auch das *περιβόλαιον πορφύρεον* an. Der Purpurmantel als Abzeichen der höchsten Macht ist also älter, als man es annahm.»

<sup>65</sup> Crucifixion, LOUIS GRODECKI, *Le vitrail roman*, Fribourg 1977, fig. 130, p. 155.

<sup>66</sup> *Évangélaire d'Henri le Lion*, Hanovre 1984, fig. 9.

<sup>67</sup> Annonciation (Adoration des Mages, cathédrale de Bourges, LOUIS GRODECKI (voir note 65), pp. 88–89, fig. 69.

<sup>68</sup> Chronique de Deutz, fol. 2r, p. 3, et dans: «*Ornamenta Ecclesiae*» I (voir note 60), p. 203. – PETER BLOCH, *Das Steinfeld-Missale*, dans: *Aachener Kunstblätter*, N° 22, Aix-la-Chapelle 1961, pp. 37–60, p. 52, fig. 27. – OTTO WIMMER/HARTMANN MELZER, *Lexikon der Namen und Heiligen*, Innsbruck 1988, pp. 359–360. Rupert, issu du monastère de Liège, se met en 1117 sous la protection de l'abbé et ami Cunon à Siegbourg, puis de l'archevêque Frédéric de Cologne. Grâce à ce prélat, il est nommé abbé de Deutz en 1120, filiale de Siegburg, située sur la rive droite du Rhin, en face de Cologne. Il fit le pèlerinage de Rome et du Mont Cassin en 1124. Grand exégète, il écrivit *De divinis officiis*, *de Trinitate*, déroulement de l'histoire du salut à travers l'analyse des livres historiques de la Bible. Son dernier grand œuvre, *De operibus spiritus sancti*, connaîtra un succès posthume.

<sup>69</sup> *Liturgica, Bischöfliche Gewandung*, dans: «*Ornamenta Ecclesiae*» I (voir note 60), p. 399.

<sup>70</sup> CASULA DE HÉRIBERT, «*Ornamenta Ecclesiae*» I (voir note 60), p. 450.

<sup>71</sup> CANONICUS FR. BOCK, *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*, Bonn 1866, pp. 11–12.

<sup>72</sup> FR. BOCK (voir note 71), p. 12.

<sup>73</sup> Chaussure pontificale, dite de Saint Didier, Delémont, Musée jurassien, voir: *Jura, treize siècles de civilisation chrétienne*, catalogue de l'exposition à Delémont (Musée jurassien), 3 septembre–23 octobre 1981, ill. p. 17.

<sup>74</sup> Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Codex lat. 17401, fol. 25<sup>r</sup>, voir: *The Year 1200*, catalogue de l'exposition à New York (Metropolitan Museum of Art), 12 février–10 mai 1970, vol. II, p. 163, fig. 205.

<sup>75</sup> JEAN CHEVALIER/ALAIN GHEERBRANT (voir note 64), pp. 193 et 905.

<sup>76</sup> JEAN CHEVALIER/ALAIN GHEERBRANT (voir note 64), p. 485.

<sup>77</sup> *La Bible de Jérusalem*, (voir note 43), p. 957.

<sup>78</sup> ERNST GULDAN, *Zur Apfelsymbolik*, dans: Eva und Maria,



- Graz 1966, pp. 112 et 113: «Ausgehend von der Apfelbaum-Mystik des Hohenliedes wird Ecclesia als die *sub arbore malo* erweckte Braut, als deren hier zu Fall gebrachte *mater corrupta* hingegen die Synagoge, veranschaulicht und ihrem Gegenbild Maria, der *mater intemerata* und geistigen Mutter aller Lebenden, konfrontiert. In dieser Verflechtung antithetischer Bezüge wird Eva zum Urbild der Synagoge, wie Maria als Urbild der Kirche gilt. Zwei Augen hat die Menschheit: «Eva, das linke Auge, ist blind, Maria, das rechte, voll des Lichts» (Ephräm, in Genesis 3.6; voir «culte et dévotion mariale» p. 4). Erst die Kunst des 12. Jahrhunderts hat die Blindheit der Synagoge dargestellt; der Zeichner des *Hortus deliciarum* tat dies noch in wörtlicher Übernahme der Vorstellung vom «*velamen veteris testamenti*» (2. Kor. 3,14) durch den über die Augen fallenden Kopfschleier.» – Voir aussi: le «vitrail symbolique de Bourges» et la «crucifixion symbolique», miniature de l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg, 1185. EMILE MALE (voir note 56), pp. 25 et 113.
- 79 Sceau du monastère des prémontrés de Weiher, HASTK, HUAU 1/913:1317, Dez. 14, Historisches Archiv der Stadt Köln, ill. dans «*Ornamenta Ecclesiae*» II (voir note 60), p. 51.
- 80 JEAN CHEVALIER/ALAIN GHEERBRANT (voir note 64), p. 479.
- 81 Frontispice de l'évangélaire de l'empereur Othon III, fol. 24<sup>r</sup>, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, voir L. GRODECKI/F. MÜTHERICH/J. TARALON/F. WORMALD, *L'art ottonien*, dans: Le siècle de l'An Mil, Paris 1973, pp. 87–100, fig. 81, p. 91.
- 82 ERNST GULDAN (voir note 78), p. 111: «Seit ottonischer Zeit wird Christus als *rex et sacerdos* mit dem goldenen Reichsapfel dargestellt; etwa gleichzeitig tritt dieses bis dahin nur in der Bildwelt existente Herrschaftszeichen in die Wirklichkeit ein und gehört fortan zu den kaiserlichen Insignien. Spekulationen über das Königtum der Gottesmutter zählen schon zu den Hauptthemen karolingischer Mariologie, und dem 11. Jahrhundert entstammen auch die ersten sicheren Bildbelege für die Übertragung der Herrschaftssymbole auf Maria als Himmelskönigin und *regina nostri orbis*». Voir aussi, sous Henri II, l'*«antependium de Bâle»*, or sur âme de bois, pierres précieuses et semi-précieuses, émail, premier quart du XI<sup>e</sup> siècle, Paris, Musée de Cluny. Le Christ nimbé, comme *rex et sacerdos*, est placé debout sous une arcade honorifique et il tient dans la main gauche une *sphère* avec son monogramme inscrit; à ses pieds, figurés en petites dimensions et en gémflexion, les commanditaires: l'empereur Henri II et sa femme Cunégonde. Le Christ est entouré de trois archanges et de saint Benoît, tous debout sous une arcade, légèrement tournés vers Lui. L'archange Michel tient dans ses deux mains une *sphère* contenant une croix. Les portes en bronze de l'église Saint-Michel de Hildesheim, datant de 1015, montrent, sur le vantail gauche, des scènes vétéro-testamentaires se rapportant à Adam et Ève (lecture de haut en bas: EVA) et sur le vantail droit des scènes de la jeunesse du Christ (lecture de bas en haut: AVE, la salutation mariale).
- 83 Pontifical de l'abbaye bénédictine Saint-Vaast d'Arras, voir ill. dans le catalogue «*Ornamenta Ecclesiae*» I, (voir note 60), p. 424. La *Sagesse* personnifiée est également représentée sur un trône et, comme attribut, elle a le sceptre, le calice ou la *sphère lumineuse*. La *Sagesse* assiste Dieu au moment de la création de la lumière. La *Sapientia* habite dans le «*domus sapientiae*», qui est aussi comprise comme l'Eglise; de même, il y a interchangeabilité entre la *Sapientia* et la *Mère de Dieu*, ainsi la «*Theotokos*» incarne la *Maison de la Sagesse*.
- 84 La Bible de Jérusalem (voir note 43), p. 1482.
- 85 La Bible de Jérusalem (voir note 43), p. 1418 et pour le Baptême du Christ, relief en stuc, vers 1087, église conventuelle Saint-Jean à Mustair, voir JOSEPH GANTNER (note 7), p. 242, fig. 187.
- 86 La verrière de Chenu, aujourd'hui à Rivenhall, dans: LOUIS GRODECKI (voir note 65), fig. 68, pp. 86–87.
- 87 La Trinité de Winchester, 78/4765f 15<sup>v</sup>, British Library, Londres. Arius n'admettait pas que le Christ fût égal à Dieu et, par conséquent, niait le titre de la «*Theotokos*» = *Mère de Dieu*.
- 88 Annonciation, Evangélaire de Gengenbach, Cod. bibl. 2<sup>o</sup>, 28, 81<sup>v</sup>, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.
- 89 RUPERT DE DEUTZ, *De operibus spiritus sancti*, livre I,8 (traduit par Elisabeth de Solms), Paris 1967, p. 81.
- 90 La gamme des couleurs des verres dépend des oxydes métalliques dont on se sert, et du procédé de fabrication; elles changent avec toute modification du procédé de fabrication et du choix de nouvelles matières premières. – EVA FRODL-KRAFT, *Le vitrail médiéval, technique et esthétique*, dans: Cahiers de civilisation médiévale X<sup>e</sup>–XII<sup>e</sup>, N<sup>o</sup> 1, Poitiers 1967, pp. 1–13.
- 91 EVA FRODL-KRAFT (voir note 90), p. 4: «La grisaille se compose de trois substances: un mélange de verre coloré potassique ou sodique finement broyé (auquel fut souvent ajouté de l'oxyde de plomb pour diminuer le point de fusion) et d'une substance colorante métallique non fusible finement broyée elle aussi: oxyde de cuivre, battitures de fer ou étain. Un liant organique, tel que le vin, l'urine ou aussi la gomme arabique, qui s'évapore lors de la cuisson, rend ce mélange utilisable pour la peinture.»
- 92 EVA FRODL-KRAFT (voir note 90), p. 8.
- 93 La grisaille est fixée à la surface du vitrail par une cuisson inférieure à celle du verre lui-même; les parties peintes sont très vulnérables lorsqu'elles sont exposées aux intempéries. Même à l'intérieur du vitrail, l'attaque de la corrosion varie, selon sa teinte et son exposition à l'humidité et aux rayons solaires. Cependant – dans des cas exceptionnels et suivant la composition chimique du verre (pourcentage élevé de soude), par exemple dans des verres romains et carolingiens – la grisaille peut protéger le vitrail, c'est-à-dire retarder le phénomène de corrosion du verre, mais pas son altération. Pour de plus amples informations se référer à JEAN LAFOND, *Le vitrail*, Paris 1966. – HANS WENTZEL, *Meisterwerke der Glasmalerei*, Berlin 1954. – GOTTFRIED FRENZEL, *Schwarzloterhaltung und Schwarzlotrestauration bei mittelalterlichen Glasgemälden*, dans: Zeitschrift für Kunstgeschichte 23/1, 1960, pp. 1–18. Par chance, les vitraux romans et gothiques – jusqu'au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle – sont en meilleur état de conservation que la grande production verrière de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. A cette époque, les artisans apportaient alors bien moins de soin à la cuisson du verre et de la grisaille, submergés par le nombre de commandes. Ainsi la qualité diminuait au profit de la quantité! (Gottfried Frenzel, mars 1990, atelier à Königfelden, communication personnelle).
- 94 EVA FRODL-KRAFT (voir note 90), p. 9. Théophile, néanmoins, reste muet à propos de la disposition des couleurs dans le vitrail, mais il donne des renseignements utiles pour la fabrication et la coupe du verre, l'emploi de la grisaille et sa cuisson, la production des tiges de plomb et le sertissage (armature de plomb). Voir THEOPHILE, prêtre et moine, *Essai sur divers arts*, traduit par le chanoine J.-J. Bourrassé, Valence 1980, livre second: pp. 68–92; particulièrement intéressant et instructif: pp. 71–73, 81–87, 89–90. – THEOPHILUS, *The Various Arts*, traduit par C.R. Dodwell, Cambridge 1961.
- 95 La Bible de Jérusalem (voir note 43), p. 31. – LOUIS GRODECKI, *Esthétique ancienne et moderne du vitrail roman*, dans: Les monuments historiques de la France, N<sup>o</sup> 1, 1977, pp. 26–27, démontre clairement le caractère sacré des vitraux à cette époque: «Depuis le néoplatonisme, depuis saint Augustin, la

lumière est l'élément essentiel et indispensable du beau; elle est, par elle-même, le beau absolu, comme l'ordre est aussi le beau absolu: LUX ET ORDO». Elle est la manifestation la plus évidente de Dieu dans le monde physique symboliquement, elle est Dieu, comme l'écrit saint Ambroise dans *De Spiritu Sancto*: «Le Père est lumière, et le Fils est lumière, et le Saint-Esprit est lumière». La patristique chrétienne est remplie de ce symbolisme, qui se reporte tout naturellement à l'esthétique du vitrail. «*Sacramantissimae vitreae*», écrit Suger. – Durand de Mende explicite mieux ces idées, un siècle plus tard: «Les vitraux sont des écritures divines qui versent la clarté du vrai soleil, c'est-à-dire de Dieu dans l'Eglise, c'est-à-dire dans le cœur des fidèles, tout en les illuminant». La translucidité elle-même est, au Moyen Âge, un mystère presque insondable. La lumière est matière et le verre est une autre matière. «*Comment la splendeur du soleil traverse le verre sans le briser et pénétre sa solidité de son impalpable subtilité,*

*sans le trouer quand elle entre et sans le briser quand elle sort, ainsi le Verbe de Dieu, lumière du Père, pénètre l'habitable de la Vierge et sort de son sein intact (clauso utero prodiit)*» a écrit saint Bernard, un exégète plus éloquent que les autres du mystère de l'immaculée conception du Christ.

96 «C'est elle qui peut diminuer la transparence par transitions en dégradé, jusqu'à la supprimer totalement. Passée au lavis sur le verre, elle retient la lumière et voile son irradiation; en même temps, par l'effet du contraste, elle rehausse la puissance lumineuse des parties restées sans peinture» (Eva FRODL-KRAFT [voir note 90], p. 1).

97 JEAN CHEVALIER/ALAIN GHEERBRANT (voir note 64), p. 535.

98 «The period of 1200 may be called *transitional* in a chronological sense and interpreted as a link between Romanesque and Gothic» (FLORENS DEUCHLER, *Concerning the Year 1200*, dans: *The year 1200 II* [voir note 74], p. VII).

## REMERCIEMENTS

L'idée d'une recherche approfondie sur le culte marial est née au cours d'un séminaire d'Histoire médiévale: «Femmes et images féminines à l'âge roman» dirigé par le Professeur Lucie Bolens à l'Université de Genève et a trouvé son prolongement dans mon mémoire de licence en Histoire de l'Art sous la direction du Professeur Florens Deuchler.

Je tiens à exprimer ma vive gratitude aux nombreuses personnes qui m'ont aidée dans mes recherches par leurs précieux conseils, tout particulièrement envers le Professeur Ellen J. Beer, de l'Université de Berne, auteur du *Corpus Vitrearum Medii Aevi* en Suisse.

## PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1,3: Schweizerisches Landesmuseum, Zurich.

Fig. 2: Dessin auteur.

Fig. 4: Kantonale Denkmalpflege, Saint Gall.

Fig. 5,8,16: Photos auteur.

Fig. 6: Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswick.

Fig. 7: Abegg-Stiftung, Riggisberg/BE.

Fig. 9: Dommuseum, Brandebourg.

Fig. 10: Catalogue «*Ornamenta Ecclesiae*», Cologne 1985.

Fig. 11: Bayerische Staatsbibliothek, Munich.

Fig. 12: Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (Est).

Fig. 13: Historisches Archiv der Stadt Köln, Cologne.

Fig. 14: Françoise Perrot, Paris.

Fig. 15: Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.

## RÉSUMÉ

Le vitrail de Flums, la Vierge à l'Enfant, est le plus ancien des vitraux de Suisse. Il se trouve aujourd'hui au Musée national suisse à Zurich. Le costume de la Vierge rappelle le vêtement liturgique constitué de l'aube, de la dalmatique, de la chasuble et des souliers épiscopaux (vêtement épiscopal). Marie n'est donc pas seulement représentée dans son rôle de Mère de Dieu mais aussi comme symbole de l'Eglise (Ecclesia) et de la Sagesse (Sapientia). Elle porte l'Enfant Jésus sur son bras gauche, d'après le modèle de la «Hodegetria», et montre de sa main droite la pomme, rappelant la chute d'Ève. La colombe du Saint-Esprit effleure la tête de la



Vierge. La «nouvelle Ève» participe donc directement à l'Incarnation de Jésus Christ. Symbole de l'Eglise et de la Sagesse, elle confère à la boule rouge dans sa main la signification de globe ou de pomme d'Empire, signe de la puissance qu'elle exerce sur tous les chrétiens. Le vitrail ornait au XII<sup>e</sup> siècle l'unique fenêtre du chœur de la chapelle qui se trouve au-dessus de Flums SG. Le

sanctuaire était alors dédié à la Vierge Marie; il servait de chapelle funéraire pour les enfants mort-nés ou morts sans baptême. La Vierge joue ici le rôle de médiatrice entre Dieu le Père et les hommes. Le vitrail souligne ce rôle par le reflet de la lumière du ciel dans ses verres colorés et par la représentation de la colombe, symbole de l'inspiration divine par le Saint-Esprit.

## ZUSAMMENFASSUNG

Das Glasgemälde aus Flums – Muttergottes mit Kind – ist das älteste romanische Glasfenster der Schweiz. Heute befindet es sich im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich. Die Kleidung der Muttergottes erinnert unmittelbar an ein liturgisches Gewand, bestehend aus Albe, Dalmatika, Kasel und Pontifikalschuhen (bischöflicher Ornat). Damit ist Maria dargestellt nicht nur als Gottesgebälerin, sondern auch als Sinnbild für Kirche (Ecclesia) und Weisheit (Sapientia). Als «Hodegetria» trägt sie das Jesuskind auf dem linken Arm und hält in der rechten Hand den Apfel, Hinweis auf Evas Sündenfall, empor. Die Taube des Heiligen Geistes berührt leicht Marias Haupt. Als «neue Eva» ist sie direkt an der Inkarnation Jesu Christi beteiligt. Als Symbolfigur der Ec-

clesia und Sapientia verleiht sie der roten Kugel in ihrer Hand die Bedeutung des Globus oder Reichsapfels, Herrschaftszeichen der Macht, die sie über alle Christen ausübt. Das Glasgemälde schmückte im 12. Jahrhundert das einzige Chorfenster der Kapelle oberhalb von Flums SG. Dieses Heiligtum war zu jener Zeit der Jungfrau Maria geweiht und war Friedhofskapelle für totgeborene oder noch nicht getaufte Kinder. Maria ist hier Mittlerin zwischen Gottvater und den Menschen. Das Glasgemälde bringt diese Rolle verstärkt zur Geltung durch die Brechung des himmlischen Lichts in seinen farbigen Gläsern und durch die Darstellung der Taube, Sinnbild der göttlichen Inspiration durch den Heiligen Geist.

## RIASSUNTO

La vetrata di Flums – ora custodita presso il Museo nazionale svizzero di Zurigo – è la più antica vetrata romanica svizzera e raffigura la Madonna col Bambino. Le vesti della Vergine ricordano un vestito liturgico composto dai paramenti indossati dal vescovo: alba, dalmatica, casula, pantofola. Maria, quindi, non solo rappresenta la Madre di Dio ma diventa anche simbolo della chiesa (Ecclesia) e della saggezza (Sapientia). In quanto «Hodegetria», ella regge nel braccio sinistro il Bambino Gesù e nella mano destra la mela, simbolo del peccato di Eva. La colomba dello Spirito Santo le sfiora leggera il capo e, quale novella Eva, Maria partecipa direttamente all'incarnazione di Gesù Cristo. In quanto Ecclesia e

Sapientia, invece, ella trasforma la sfera rossa nella sua mano in un globo, simbolo del potere che ella esercita su tutti i cristiani. Nel dodicesimo secolo la vetrata ornava l'unica finestra del coro della capella sopra Flums (Cantone San Gallo), un santuario a quei tempi consacrato alla Vergine Maria che fungeva da capella funeraria per bambini nati morti o spentisi prima del battesimo. A Maria veniva, dunque, conferito il ruolo di mediatrice tra Dio e gli esseri umani. Un ruolo posto in evidenza dalla rifrazione della luce divina nei vetri colorati e dalla presenza della colomba, simbolo dell'ispirazione divina attraverso lo Spirito Santo.

## SUMMARY

The painting of the Virgin with child in Flums is the oldest Roman stained glass window in Switzerland. It is preserved in the Swiss National Museum. The virgin's attire resembles a bishop's vestments, consisting of an alb, a dalmatic, a chasuble, and pontifical shoes. Mary thus represents the Mother of God as well as symbolizing the Church (Ecclesia) and wisdom (Sapientia). As «Hodegetria», she holds the Christchild in her left arm and an apple in her raised right hand, indicating the fall of Eve. The dove of the Holy Ghost gently touches Mary's head. As the «new Eve», she is directly involved in the incarnation of Jesus Christ. As she is the

symbol of Ecclesia and Sapientia, the red sphere in her hand becomes the Imperial orb, symbol of the power she exercises over all Christians. The stained glass window once adorned the only opening in the choir of the chapel above Flums SG. The chapel, originally dedicated to the Virgin Mary, once served as cemetery for stillborn and unchristened children. Mary intercedes between God the Father and His faithful. The heavenly light, refracted in the colored glass, and the dove as symbol of divine inspiration through the Holy Ghost both underscore Mary's role as intercessor.