



**HAL**  
open science

# La mise en réseau des hommes et des artefacts dans l'église Saint-Michel d'Hildesheim

Isabelle Marchesin

► **To cite this version:**

Isabelle Marchesin. La mise en réseau des hommes et des artefacts dans l'église Saint-Michel d'Hildesheim. Sulamith Brodbeck, Anne-Orange Poilpré. Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial. Byzance et Moyen Âge occidental, 30, Editions de la Sorbonne, pp.257-276, 2019, Byzantina Sorbonensia, 10.4000/books.pSORBONNE.39822 . halshs-02990707

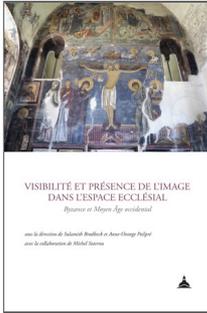
**HAL Id: halshs-02990707**

**<https://shs.hal.science/halshs-02990707>**

Submitted on 25 Feb 2021

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

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



Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré (dir.)

## Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial Byzance et Moyen Âge occidental

Éditions de la Sorbonne

---

# La mise en réseau des hommes et des artefacts dans l'église Saint-Michel d'Hildesheim

Isabelle Marchesin

---

DOI : 10.4000/books.pSORbonne.39822  
Éditeur : Éditions de la Sorbonne  
Lieu d'édition : Paris  
Année d'édition : 2019  
Date de mise en ligne : 18 décembre 2019  
Collection : Byzantina Sorbonensia  
ISBN électronique : 9791035105457



<http://books.openedition.org>

### Édition imprimée

Date de publication : 6 juin 2019

### Référence électronique

MARCHESIN, Isabelle. *La mise en réseau des hommes et des artefacts dans l'église Saint-Michel d'Hildesheim* In : *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2019 (généré le 10 janvier 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/39822>>. ISBN : 9791035105457. DOI : 10.4000/books.pSORbonne.39822.

---

## La mise en réseau des hommes et des artefacts dans l'église Saint-Michel d'Hildesheim

Isabelle MARCHESIN

L'abbatiale Saint-Michel d'Hildesheim est l'une des églises du haut Moyen Âge germanique les mieux documentées et les plus rigoureusement restaurées<sup>1</sup> (fig. 1). Les nombreuses publications qui lui ont été dédiées au cours du dernier siècle<sup>2</sup> ont, me semble-t-il, passé sous silence le fait qu'à cette homogénéité d'apparence correspondait un projet initial. Celui-ci, s'il ne fut jamais expressément mis en œuvre du vivant de l'évêque commanditaire, ambitionnait de placer en relation dialectique, en réseau d'interactions, des personnages, des œuvres et un méta-lieu, lui-même distribué en éléments architectoniques et symboliques coordonnés les uns avec les autres.

Comme l'atteste sa chartre de fondation, l'abbatiale bénédictine Saint-Michel, dédiée au Sauveur, à la Sainte-Croix, à la Vierge Marie et à l'archange saint Michel, a été fondée au tout début du XI<sup>e</sup> siècle par l'évêque Bernward, un puissant aristocrate ottonien qui prit l'habit monastique au moment de sa mort. Saint-Michel était alors située en dehors de l'enceinte de la cité, mais à seulement 200 mètres au nord de la cathédrale Sainte-Marie, qui en occupait le cœur. En 1534, l'église Saint-Michel a été affectée au culte protestant. Sa crypte, qui abritait et abrite toujours le corps de Bernward, canonisé à la toute fin du XII<sup>e</sup> siècle, est restée catholique, et la cathédrale Sainte-Marie a hérité de la plupart des œuvres majeures que Bernward destinait à Saint-Michel et qui se trouvent aujourd'hui soit dans la cathédrale soit dans le Dom Museum. On soulignera que ce processus de translation artistique a débuté dans les années qui suivirent la mort de Bernward en 1022, avec l'installation de sa porte de bronze dans la cathédrale Sainte-Marie en 1035, à la demande de l'évêque Godehard.

1. Pour une histoire de l'édifice, voir J. CRAMER, W. JACOBSEN et D. VON WINTERFELD, Die Michaeliskirche, dans *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, cat. exp., éd. T. GIESSMAN, A. EGGBRECHT et M. BRANDT, Hildesheim 1993, t. 1, p. 369-382.
2. Je ne propose ici que quelques-uns des titres principaux sur l'église et son contenu : H. BESELER et H. ROGGENKAMP, *Die Michaeliskirche in Hildesheim*, Berlin 1954 ; M. OVERESCH et G. ALFHART, *Himmliches Jerusalem in Hildesheim. St. Michael und das Geheimnis der sakralen Mathematik vor 1000 Jahren*, Göttingen 2009 ; R. C. A. ROTTLÄNDER, Zur Entwurfskonstruktion von St. Michaelis in Hildesheim, *Die Diözese Hildesheim in Vergangenheit und Gegenwart* 58, 1990, p. 7-16 ; K. VAN DER PLOEG, The Altar and the Column: Symbolism in St. Michael's Church at Hildesheim, dans *Media latinitas: a Collection of Essays to mark the Occasion of the Retirement of L. J. Engels*, éd. R. NIP, Turnhout 1996, p. 309-315 ; C. HEITZ, Cluny II - Saint-Michel d'Hildesheim : une comparaison, *CSMC* 20, 1989, p. 61-76. Pour les compléter, on pourra se référer à la bibliographie de G. BINDING, *Bischof Bernward als Architekt der Michaeliskirche in Hildesheim*, Köln 1987, ou à celle, moins spécialisée, de mon livre *L'arbre et la colonne. La porte de bronze d'Hildesheim*, Paris 2017.

Droits numériques non obtenus.

Figure 1 - Vue de la nef vers l'ouest, Saint-Michel d'Hildesheim  
(photo : Dommuseum Hildesheim).

De fait, la coexistence des églises a été compliquée par leur proximité géographique et de ce que le monastère Saint-Michel, dès sa fondation, avait été très richement doté par Bernward en terres, en mobilier liturgique (le plus monumental étant une colonne et une porte de bronze) et en reliques prestigieuses, dont une relique de la Vraie Croix donnée à l'évêque par l'empereur Otton III. Cette relique de la Vraie Croix fut, en quelque sorte, le point d'origine de la fondation, puisque l'église Saint-Michel était établie dans la continuité d'une chapelle destinée à l'abriter et affectée non pas à des moines mais à des clercs. À la taille et à la richesse de Saint-Michel, à sa vocation d'église de pèlerinage, s'est adjoint un format liturgique important, puisque l'église possédait, au début du XI<sup>e</sup> siècle, sept autels identifiés à l'ouest, lesquels étaient sans doute complétés par des autels à l'orient. L'église bénédictine se révèle donc avoir aussi été une puissante collégiale ouverte sur le monde, à la mesure des grandes abbayes carolingiennes et ottoniennes, et située à proximité immédiate d'une cathédrale.

Nous connaissons beaucoup de l'histoire de Saint-Michel et de son mobilier grâce à des textes. Les longues inscriptions épigraphiques que Bernward a fait apposer sur tous les objets qu'il a commandés (et, selon moi, dessinés voire en partie réalisés) pourraient être des sources confortables pour l'historien si elles n'étaient souvent sibyllines. Ont également été préservées les Annales de la cathédrale, la Chronique de Saint-Michel et surtout, pour la période qui nous concerne, la biographie de Bernward qu'a rédigée son maître Thangmar<sup>3</sup>. Dans cette *Vita*, commencée du vivant de Bernward et achevée après sa mort, l'évêque fondateur est présenté comme un homme extrêmement savant, dessinateur et architecte, spécialiste de métallurgie et féru d'art libéraux, autant que comme un familier de la cour de l'empereur. Il suivra Otton III dans ses déplacements en Italie, en particulier à Rome où il résidera plusieurs semaines, et voyagera aussi en Francie ; on sait par exemple qu'il s'est rendu à Saint-Martin-de-Tours et en a ramené des reliques, tout comme le modèle du déambulatoire de la crypte de Saint-Michel. La biographie de Bernward, précieuse mais assez sévèrement interpolée à l'occasion de sa canonisation en 1192, donne aussi des indications sur certains objets qu'il fit réaliser pour Saint-Michel – elle est très précise par exemple à propos de son tombeau –, mais elle ne parle ni de la colonne ni de la porte de bronze, ce qui a donné lieu à d'importants débats historiographiques.

À ce jour, de tous les objets commandés par Bernward, seul le sarcophage de la crypte et la colonne de bronze sont situés dans leur église d'origine. Le tombeau n'a pas bougé ; la colonne, amputée, pendant les Guerres de religions, du chapiteau et de la croix monumentale qui la sommaient, puis temporairement déplacée à la cathédrale, a été récemment installée dans le bras sud du chevet oriental. Comment retrouver des emplacements initiaux pour un édifice qui, à la mort de son fondateur, était largement inachevé ? Cinq dates scandent la progression de la construction : la *Vita Bernwardi* dit qu'en 1010 Bernward en pose la première pierre. Les Annales d'Hildesheim ajoutent la date de 1015 pour la consécration de la crypte. L'église et le cloître sont consacrés en 1022, le jour de la Saint-Michel, lors de l'installation du premier abbé, Gotram, mais, à la mort de Bernward, seule la crypte

3. THANGMAR, *Vita Bernwardi episcopi Hildesheimensis*, MGH, SS. 4, p. 754-782 et PL 140, col. 385-429 (traduction allemande en 1993, Hildesheim).

et le chevet occidental de l'église étaient effectivement bâtis ; la construction du reste de l'édifice allait se poursuivre, sur les plans ou la maquette de Bernward, encore au moins jusqu'en 1033, dernière date de consécration que nous possédions. Faisant suite aux fouilles que Joseph Bohland mena juste après les destructions de la Seconde Guerre mondiale, un nouveau chantier archéologique a été ouvert dans l'église Saint-Michel en 2006<sup>4</sup>. Même si le débat n'est pas clos, il tend à confirmer la présence de plusieurs autels, dont celui de la Sainte-Croix, placé peu avant la croisée du transept oriental, ainsi que l'implantation, juste derrière lui, de la grande colonne de bronze. Ces fouilles ont aussi attesté que l'hypothèse d'un emplacement de la porte de bronze au sud de l'édifice, là où se tenait peut-être un avant-corps, était envisageable, ce que tend à conforter mon enquête sur le programme iconographique de ses seize panneaux<sup>5</sup>. Ajoutons un dernier trait à la présentation d'ensemble. La restitution contemporaine de Saint-Michel, quand bien même rebâtie après la guerre sur la base d'un bâti encore largement en place, d'archives et de relevés fiables, ne saurait faire oublier que, pendant plusieurs siècles, l'église a fait l'objet d'un aménagement destiné au culte protestant, de sorte qu'elle correspond particulièrement bien à l'idée d'un art médiéval préroman encore en prise avec l'Antiquité, gracieux, épuré et lumineux, mais qui fait fi des peintures ou des stucs qui ont pu exister au haut Moyen Âge dans l'église (le plafond peint, largement restauré par Bolhand, date du XIII<sup>e</sup> siècle).

Le décor historique et historiographique planté, engageons la tentative de restitution d'un site majeur de l'An Mil. Il ne s'agit pas, en l'espèce, de la « vérité historique » d'un édifice qui, en tant que tel, n'a jamais existé, mais plutôt, sur la base de tout ce qui nous est parvenu, d'une restitution de la projection qu'un évêque extrêmement ingénieux avait faite de son église idéale. En l'espèce, l'essentiel des arguments qui vont être déployés, à l'image de ce que propose une historiographie très contemporaine, provient non pas des textes mais des études des objets et des analyses iconographiques des images que Bernward avait mises en forme et en place pour son édific<sup>6</sup>. Cette fondation pieuse, dans la continuité des saints bâtisseurs dont Bernward se revendique, Salomon le premier, apparaît comme une construction holistique dans laquelle tout se répond, l'architecture, le mobilier liturgique et les acteurs de la vie communautaire. C'est en cela que se tient le propos de cet article, la tentative de restitution d'une vision qui ne fut jamais pleinement réalisée, mais qui a produit des œuvres centrales pour l'histoire de l'art médiéval et peut nous renseigner sur la façon dont le visible et l'invisible entendaient s'articuler dans un lieu sacré autour de l'An Mil.

4. *St. Michaelis in Hildesheim: Forschungsergebnisse zur bauarchäologischen Untersuchung im Jahr 2006*, éd. C. SEGERS-GLOCKE, Niemeyer 2008 ; K. B. KRUSE, Die Bautätigkeit Bischof Bernwards in Hildesheim, dans *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim: Kirche, Kloster, Stifter. Internationalen Tagung des Hornemann Instituts der HAWK Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim, 16.-18. September 2010*, éd. G. LUTZ et A. WEYER, Petersberg 2012, p. 29-40.

5. Voir *infra* n. 16.

6. Exemple de cette démarche est le livre de J. P. KINGSLEY, *The Bernward Gospels: Art, Memory, and the Episcopate in Medieval Germany*, University Park PA 2014.

Dans l'édifice dont il a été le maître d'ouvrage et partiellement le maître d'œuvre, Bernward a laissé beaucoup d'inscriptions épigraphiques et de monogrammes, apposés sur ses œuvres de bronze, sur la pierre de fondation retrouvée au pied de la tour sud-ouest de l'église, ou encore sur les tuiles, qui furent moulées au nom de l'évêque<sup>7</sup>. Elles sont le pendant, *in situ*, du texte par lequel Bernward contextualise et éclaire les raisons de la fondation de l'abbaye Saint-Michel. Ces inscriptions ont deux points communs. Le premier est qu'elles établissent collectivement une dévotion *pro memoria*, qui embrasse le génie de bâtisseur et la qualité spirituelle de Bernward, et une dévotion *pro anima*, qui invite à prier pour lui<sup>8</sup>. Leur deuxième point commun est leur fonction indicielle très marquée : ces inscriptions attirent l'attention sur les lieux où se tiennent les œuvres et sur les matériaux qui les composent. Ces qualités d'exposition au regard et de substance seront, en conséquence, placées au cœur de notre analyse.

Le vaisseau lui-même, tel qu'il nous est connu au début du XI<sup>e</sup> siècle, est un magnifique exemple d'architecture saxonne. Claire et charpentée, comme les basiliques paléochrétiennes, l'église possède une nef à supports alternés (une pile pour deux colonnes), deux larges collatéraux, et deux transepts à croisée carrée, comportant deux niveaux de tribunes, placés aux deux extrémités de la nef et surmontés d'une tour (fig 2). Ces deux transepts précèdent deux chœurs, celui de l'est est une simple abside ; celui de l'ouest est surélevé, ce qui laisse de la place pour une crypte entourée d'un déambulatoire, qui est située de plein pied avec la nef. Le plan à deux chevets et l'élévation à deux étages de tribunes sont influencés par l'architecture carolingienne, peut-être même directement par Centula-Saint-Riquier que Bernward a visité en 1007, mais il propose quelques nouveautés notables, en particulier pour le massif occidental<sup>9</sup>.

L'église renfermait beaucoup d'autels au début du XI<sup>e</sup> siècle : deux ou trois autels dans la crypte et le chœur occidental, deux dans le transept ouest, auxquels s'ajoutaient l'autel de la Sainte-Croix à l'extrémité est de la nef, et l'autel de saint Jean-Baptiste dans l'abside orientale ; et il restait encore de la place à l'est, dans les bras du transept comme dans les absidioles<sup>10</sup> (fig 3). Outre cet ordonnancement très classique,

7. C. WULF, Bernward von Hildesheim, ein Bischof auf dem Weg zur Heiligkeit, *Concilium Medii Aevi* 11, 2008, p. 1-19 ; *Die Inschriften der Stadt Hildesheim*, éd. C. WULF, Wiesbaden 2003 (Die deutschen Inschriften 88).
8. Sur le sujet, outre l'article de Christine Wulf, voir O. G. OEXLE, Bernward von Hildesheim und die religiösen Bewegungen seiner Zeit, dans *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (cité n. 1), t. 1, p. 355-360.
9. U. LOBBEDEY, Les Westwerke de l'époque ottonienne en Allemagne du nord, dans *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque international du CNRS, Auxerre, 17-20 juin 1999*, éd. C. SAPIN, Paris 2002 (Mémoires de la Section d'Archéologie et d'Histoire de l'Art 13), p. 67-75.
10. G. BANDMANN, Früh- und hochmittelalterliche Altarordnung als Darstellung, dans *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, éd. V. H. ELBERN, t. 1, 1962, p. 371-411 ; M. UNTERMANN, St. Michael und die Sakralarchitektur um 1000. Forschungsstand und Perspektiven, dans *1000 Jahre St. Michael* (cité n. 4), p. 41-65 ; pour une présentation plus large des emplacements d'autels, J.-L. AHN, *Altar und Liturgieraum im römisch-katholischen Kirchenbau*, PhD, Aachen 2004.

## Droits numériques non obtenus.

Figure 2 - Coupe transversale, Saint-Michel d'Hildesheim (d'après H. BESELER et H. ROGGENKAMP, *Die Michaeliskirche in Hildesheim*, Berlin 1954, pl. 5).

## Droits numériques non obtenus.

Figure 3 - Emplacement des autels, Saint-Michel d'Hildesheim (d'après UNTERMANN, *St. Michael und die Sakralarchitektur um 1000...*, p. 48).

l'agencement des transepts et la structuration générale de l'église Saint-Michel, ainsi que l'ont montré Hartwig Beseler puis Günther Binding, reposaient sur des principes mathématiques de proportions extrêmement élaborés. Bernward, bâtisseur savant, connaissait aussi bien le *De architectura* de Vitruve que l'*Institutio arithmetica* de Boèce, en ce que ce traité reprend la philosophie pythagoricienne des nombres de Nicomaque de Gérase, et non son élaboration des quantités proportionnelles musicales. Il s'est servi de ces sources savantes, tout comme il se servira, dans la porte historiée, de traités augustinien, de Plin l'Ancien ou de Galien, afin d'établir une église d'une parfaite harmonie géométrique, inscrite de façon rationnelle dans la topographie du monde, selon des axes, croix et diagonales que l'on voit aussi à l'œuvre dans le discours des panneaux de la porte de bronze.

La crypte est bâtie de plain-pied avec la nef et s'ouvrait directement sur elle, au centre et sur les deux côtés. Le sarcophage de Bernward se trouvait donc, selon un axe est-ouest, dans la continuité de l'autel de la Sainte-Croix placé dans la nef, au pied de l'autel à la Vierge situé à l'entrée de la crypte, et sous l'autel du Sauveur placé en hauteur dans le chœur occidental. Cette coordination spatiale n'est pas sans rappeler la distribution des autels de Centula-Saint-Riquier, telle que l'a étudiée Carol Heitz<sup>11</sup> sur la base de la description que le moine Hariulf fit de l'édifice dans sa chronique de la fin du IX<sup>e</sup> siècle, à ceci près qu'à Saint-Michel la dépouille de Bernward s'inscrit dans une topographie liturgique qui associe un Golgotha virtuel – l'emplacement de l'autel de la Sainte-Croix – à un Sépulcre-Anastasis, dans la crypte occidentale. Ce dernier lieu, lieu de mort et lieu de renaissance de l'évêque, était signalé par une inscription aujourd'hui disparue mais citée dans la *Vita Bernwardi*, qui présente la Vierge comme une *fons vitae*.

À l'endroit où, à Saint-Michel, se tenaient l'autel et l'inscription mariaux, se trouvait, à Saint-Riquier, une image de la Nativité. À l'endroit où se tenait, à Saint-Michel, l'autel de la Sainte-Croix et son reliquaire, mais aussi la colonne surmontée d'une croix monumentale, on trouvait, à Saint-Riquier, tout comme sur le plan de Saint-Gall, un même autel, accompagné d'une image de la Passion. Outre la croix, Hariulf décrit deux autres *imagines*, des stucs peints probablement, placés au nord et au sud de la nef. Ces images, situées donc aux quatre points cardinaux, servaient de station lors de la double procession des moines à Vêpres et Matines, la réunion de la communauté se faisant devant l'autel de la Sainte-Croix<sup>12</sup>. Nous n'avons pas de texte attestant que des images et pratiques semblables aient existé à Saint-Michel, mais Bernward les a sans aucun doute au moins vues à Saint-Riquier, et elles dessinent la possibilité d'une liaison entre images, topographie et activité liturgique à Saint-Michel même.

Le tombeau placé dans la crypte est un manifeste de l'espérance de l'évêque. La sculpture et les inscriptions du couvercle du sarcophage ont été choisies par Bernward lui-même, comme l'explique sa *Vita*. La présence de neuf chœurs angéliques figurés en buste, ainsi que la paraphrase du livre de Job (Jb 19, 25-27) choisie comme épitaphe renseignent sur la nature de l'attente de l'évêque : une résurrection de la chair lui permettant de voir de ses yeux son Sauveur, ou encore une vision béatifique dans un corps de chair ressuscité<sup>13</sup>. Nous reviendrons sur cet horizon eschatologique un peu plus tard, car s'il participe d'une économie générale de la piété chrétienne, ce qu'il implique, pour Bernward, sur la vie ici-bas et ses possibilités d'accès à Dieu, oriente considérablement, selon moi, la conduite de sa mise en réseau d'hommes et d'artefacts au sein de Saint-Michel.

11. C. HEITZ, Architecture et liturgie processionnelle à l'époque pré-romane, *Revue de l'art* 24, 1974, p. 30-47.
12. *Ibid.*, p. 34 ; voir aussi C. SAPIN, Le chœur de l'église carolingienne : archéologie et architecture d'un espace, dans *La place du chœur* (cit. n. 9), p. 45-55.
13. R. KAHSNITZ, Bischof Bernwards Grab, dans *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen* (cit. n. 1), t. 1, p. 383-396.

Si nous ne conservons pas d'images murales de Saint-Michel, demeure présente, en revanche, une configuration intérieure soigneusement élaborée, destinée à construire la sacralité d'un lieu dont j'ai déjà mentionné qu'il avait été planifié selon une géométrie symbolique. Sans entrer dans les complexes calculs proportionnels du plan, la présence de douze colonnes alternées avec des piliers dans la nef pourrait paraître anecdotique si, sous chacune de ces douze colonnes, n'étaient placées trois reliques nommées par des inscriptions : restes de martyrs et de saints, fragment de la couche de la Vierge ou du bâton de saint Pierre viennent s'associer avec la relique majeure, placée dans le reliquaire de la Vraie Croix à l'autel de la nef, pour créer un réseau de sanctification qui universalise Saint-Michel tout en en faisant un grand reliquaire<sup>14</sup>.

Le vaisseau central apparaît ainsi comme une fondation à deux niveaux : une fondation symbolique, celle des douze Apôtres, et une fondation matérielle, celle de reliques qui participent à la sanctification progressive de la terre corrompue par le péché des hommes. Nous nous trouvons dans un lieu qui est placé dans le monde, mais qui, dessiné en forme de croix et pourvu d'une qualité de sacralité qui transcende la matière du monde, apparaît aussi comme une église au-dessus du monde terrestre, une *Ecclesia peregrinans* partageant déjà la réalité céleste et eschatologique de la Cité divine, selon le modèle augustinien du *De Civitate Dei* dont Bernward avait une connaissance intime, pour l'avoir étudiée avec Willigis de Mayence<sup>15</sup>. Quant au format des chapiteaux, cubiques au début du XI<sup>e</sup> siècle, tels qu'ils subsistent dans les deux travées orientales de la nef, il n'est certes pas original en soi, mais relève tout de même d'un choix esthétique qui exclut le végétal pour lui préférer la géométrie. Ce format géométrique se retrouve précisément dans l'évocation que fait Bernward de l'institution ecclésiale comme pierre carrée, au panneau 15 de la porte de bronze.

Cette porte de bronze, fondue en 1015, est sans nul doute la plus célèbre œuvre de Bernward. La question de son emplacement initial a été très débattue<sup>16</sup> (fig. 4). Encore faut-il faire une différence entre l'intention première de l'évêque commanditaire, Bernward, et le devenir de son œuvre. Les recherches historiques et archéologiques les plus récentes renforcent l'hypothèse ancienne que la porte a été conçue, au départ, pour l'église Saint-Michel, peut-être pour l'entrée sud. Rien ne garantit toutefois qu'elle fut jamais installée dans l'abbatiale. Bernward est mort avant la fin de la construction de Saint-Michel, et n'a eu le temps d'en consacrer que le chœur liturgique et la crypte. De plus, un incendie a détruit l'église peu de temps après son achèvement. On sait que la porte fut mise en place dans la cathédrale d'Hildesheim du temps de Godehard, le successeur de Bernward, mais beaucoup d'éléments concordent pour nous faire penser qu'elle était initialement conçue pour l'abbaye.

14. G. BINDING, *Die Michaeliskirche in Hildesheim und Bischof Bernward als sapiens architectus*, Darmstadt 2013, p. 51 et suiv.

15. H. MAYR-HARTING, *Ottonian Book Illumination. An Historical Study*, Londres 1989, rééd. 1999, vol. 2, p. 86.

16. C. SCHULZ-MONS, *Das Michaeliskloster in Hildesheim. Untersuchungen zu Gründung durch Bischof Bernward (993-1022)*, Hildesheim 2010, p. 280-330 ; B. SCHÜTZ, *Zum ursprünglichen Anbringungsort der Bronzetür Bischof Bernwards von Hildesheim*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57/4, 1994, p. 569-599.

Droits numériques non obtenus.

Figure 4 - Porte de Saint-Michel d'Hildesheim  
(photo : Archiv Monheim).

L'inscription dédicatoire qui court sur ses deux vantaux dit d'elle qu'elle fut suspendue devant « le temple des anges », ce que l'on rapprochera aisément de Saint-Michel, et sa complémentarité avec la colonne, dont il est fermement établi qu'elle était destinée et fut installée à Saint-Michel, argumente également en ce sens.

Cette porte est un chef-d'œuvre sur le plan artistique et un véritable tour de force technique. Elle est composée de deux vantaux fondus à la cire perdue, c'est-à-dire en bronze plein, ce qui est exceptionnel. Chacun d'eux pèsent presque quatre tonnes, mesure 4,70 m de haut sur 2,40 m de large, et renferme huit panneaux sculptés en très haut relief, ce qui autorise des jeux subtils d'interférences entre la position relative des spectateurs et l'implantation et la plastique des scènes figurées. Ces vantaux racontent l'histoire chrétienne du monde, c'est-à-dire celle de la Chute et du Salut, en seize panneaux – seize épisodes bibliques qui s'enchaînent chronologiquement. Le cheminement narratif se fait en U : le vantail gauche, figurant des scènes de l'Ancien Testament et devant être lu de haut en bas, évoque la Chute, tandis que le vantail droit, figurant des scènes du Nouveau Testament, et se lisant de bas en haut, raconte le Salut. Cette iconicité du support – le regard descend pour suivre la Chute de l'homme et remonte pour contempler son relèvement par le Christ – est l'une des clés de compréhension de l'ensemble des artefacts produits par Bernward.

En l'occurrence, l'ensemble du discours de la porte se présente, à terme, comme une mystagogie de l'Eucharistie, une description du contexte spatial, temporel et substantiel qui permet à l'homme dénaturé par le péché, de se spiritualiser progressivement et de s'unir au corps mort et ressuscité du Christ, qui est aussi le corps de l'Église mystique, lors de l'Eucharistie<sup>17</sup>. L'entrée physique dans cet édifice qu'est l'église Saint-Michel signifie donc aussi une entrée dans le Corps christique et la promesse d'une assumption, à la fin des temps, dans le royaume de Dieu. Sans entrer dans les détails de l'analyse, on comprendra le mode de fonctionnement de ce discours en considérant la similitude établie entre le corps angélique du premier panneau et le corps de Marie-Madeleine au tout dernier panneau de la porte, le *Noli me tangere*. Le point de départ du récit en images y rencontre son point d'arrivée, et construit l'ensemble de l'histoire comme une boucle, un retour vers le Créateur : l'union de Marie-Madeleine et du Christ est la re-création d'un Homme plus accompli, l'humanité acquérant une similitude aux anges qu'elle ne possédait pas dans son premier corps. C'est cela qu'évoque Bernward lorsque, sur son sarcophage, il fait figurer les hiérarchies angéliques et mentionne sa future vision béatifique dans son corps de chair ressuscité. Les artefacts se répondent et se complètent dans la scénographie d'ensemble de l'église.

Outre la lecture linéaire de la porte que nous venons d'évoquer, Bernward a aussi donné à ses panneaux une articulation typologique qui met en regard les épisodes figurés sur les deux vantaux de l'Ancien et du Nouveau Testament. Cette façon d'explicitier l'*historia* comme expression de la volonté et de la Providence divines, en en plaçant la raison à tous les points du temps, a peut-être été inspirée à Bernward par les portes de Sainte-Sabine à Rome : elle est non seulement systématisée et théorisée dans la porte de bronze, mais aussi exaltée et presque incarnée par les deux

17. MARCHESIN, *L'arbre et la colonne* (cité n. 2), étude du panneau 16, p. 205.

figures de mères représentées face à face, en totale complémentarité, à hauteur des yeux des spectateurs qui se tiennent devant la porte. Ève, à gauche, comme figure de la clôture, et Marie, à droite, comme figure du passage, ont la même fonction que les deux vantaux de la porte figurant l'Ancien et le Nouveau Testaments. Dans le souci, là encore, d'une construction en miroir et en réseau de l'ensemble des œuvres destinées à Saint-Michel, ces deux femmes sont aussi figurées dans une miniature de l'évangélaire offert à l'église par Bernward (Hildesheim, Dommuseum, Ds 18, fol. 17). Cette scène, si importante pour l'évêque qu'il l'a placée en vis-à-vis de l'image de dédicace dans laquelle il s'est représenté à l'autel, devant Saint-Michel (fol. 16v), montre Marie, à gauche, ouvrant sur un ciel bleu la porte qu'Ève avait fermée, à droite, par des ferrures. En d'autres termes, dans cette miniature, Marie réouvre l'accès au Paradis, parce qu'elle donne naissance au Christ et parce qu'elle est l'Église matricielle au sein de laquelle l'homme ancien peut renaître en homme nouveau<sup>18</sup>.

Un troisième type de perception, plus enveloppant et méditatif, et qui exige une longue contemplation des images, engage le spectateur à considérer l'ensemble des détails de tous les panneaux de la porte, afin de les articuler les uns avec les autres. En pratiquant cet exercice, outre qu'il se transforme lui-même à la mesure de ce qu'il voit se transformer dans les panneaux de bronze<sup>19</sup>, le spectateur accède au niveau ontologique du monde, à ce qui constitue sa Loi et à la façon dont cette Loi s'applique aux formes et aux substances, un plan de réflexion que l'on va retrouver dans d'autres œuvres commandées pour Saint-Michel. À titre d'exemple, considérons qu'entre le premier panneau, le don de la vie à l'homme, et le cinquième panneau, l'Expulsion du Paradis, se tient le panneau du Pêché originel. Le grand arbre du premier panneau est l'Arbre de vie, ce principe vital paradigmatique qui permet d'accéder à l'éternité. Il en rend compte à la fois par sa configuration (symétrique, parfaite, liée, avec des palmes d'éternité comme feuilles sommitales) et à la fois par la matière dont il est fait, vivace mais éthérée. Ce principe de vie, cette Loi de la vie, réapparaît, tronquée et agonisante au panneau 5 où elle évoque la *vie mortelle*, c'est-à-dire la séparation entre l'âme, en haut, et le corps de chair altérée, en bas, un corps lourd et spasmodique, qui est destiné à retourner à la terre dont il a été fait<sup>20</sup>. Un autre exemple particulièrement clair de ce fonctionnement référentiel et métamorphique du végétal comme expression de la Loi de la vie, est le couple d'arbres qui accompagne la présentation d'Ève à Adam, au panneau 2 : les deux arbres semblent identiques, mais l'arbre d'Ève renferme une fleur, tandis que celui d'Adam compose, en vis-à-vis, un bouquet un peu hirsute, privé d'une rangée de feuilles. L'ensemble est inspiré de la description que propose Pline du modèle de reproduction (Pline parle de mariage) entre le palmier de Judée mâle et le palmier de Judée femelle : les deux arbres s'attirent mutuellement, et le mâle envoie sa semence jusqu'à la matrice de la femelle pour la féconder<sup>21</sup>. L'arbre

18. E. GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Cologne 1966, p. 13-18 ; KINGSLEY, *The Bernward Gospels* (cité n. 6), p. 20.

19. I. MARCHESIN, Voir l'invisible : l'éducation du regard dans la porte de bronze d'Hildesheim (1015), dans *Les cinq sens au Moyen Âge*, éd. É. PALAZZO, Paris 2016 (Patrimoines), p. 485-501.

20. MARCHESIN, *L'arbre et la colonne* (cité n. 2), étude du panneau 5, p. 82-83.

21. *Ibid.*, étude du panneau 2, p. 46-50.

de vie est ici décliné en tant qu'il exprime la Loi naturelle présidant à l'engendrement et à la multiplication de la vie. Les figures des récits, divines, humaines, végétales et minérales sont donc toutes traitées sur le même mode de forme et de substance.

Au vantail droit, cette Loi est instituée sous la forme d'une colonne, au sein d'une architecture qui représente la communauté humaine qu'elle régit. Au panneau 10 de la Nativité, Bernward a représenté la subsumation de la *Synagoga*, figurée à droite sous la forme d'un édifice basilical à élévation régulière et baies rectangulaires, en *Ecclesia*, figurée à gauche avec une crypte, une nef à supports alternés, un double étage de tribunes et des fenêtres en arcs, ce qui correspond en fait, et assez simplement, à l'architecture même de l'église Saint-Michel<sup>22</sup>. Entre *Synagoga* et *Ecclesia*, juste avant que l'arrière du temple hébraïque ne se transforme en atrium rectangulaire de l'église, se tient une colonne, placée à la verticale de la matrice de la Vierge. Le Christ à naître est ce refondateur qui, par l'infléchissement qu'il donne à l'ancienne Loi, permet aux élus d'être sauvés. Quant aux deux bâtiments des panneaux 12 et 15, de la Présentation au Temple et de la Visite des saintes femmes au tombeau, ils sont en fait un seul et même bâtiment qui a évolué dans le cours du temps, aussi bien formellement que substantiellement : le Temple maçonné et de matière épaisse annonçant le sacrifice est remonté en hauteur au panneau 15 ; spiritualisé, comme l'indique sa plastique plus graphique que modelée, il s'est élevé pour laisser apparaître, en sa partie inférieure, un nœud singulier qui agit comme signe du rétablissement du lien et de la transmutation des substances qui s'opèrent lors de l'entrée de l'homme dans le corps du Christ, pendant l'Eucharistie<sup>23</sup>.

L'architecture, microcosme au sein du macrocosme, était conçue comme un corps analogique. La porte de bronze, métaphore de l'entrée métamorphique dans la vie éternelle par fusion avec le corps du Christ, est pour sa part fondamentalement ontologique. La colonne, comme nous allons le voir, adopte un autre type de discours dont la forme, cette fois encore, va de pair avec ce qu'elle représente. En d'autres termes, les types de langages visuels développent une très forte iconicité avec ce qu'ils mettent en scène.

La colonne de bronze que Bernward a fait fondre, mesure 3,70 m de haut et imite la colonne Trajane par le déploiement hélicoïdal de son récit, qui raconte les épisodes de la vie publique du Christ, du Baptême dans le Jourdain jusqu'à l'Entrée à Jérusalem (fig 5). Son emplacement d'origine, cela a été rapidement évoqué, a pu être restitué grâce aux fouilles archéologiques et se trouvait soit dans la travée précédant la croisée du transept oriental, soit au niveau du transept lui-même, et dans tous les cas devant l'autel de la Sainte-Croix<sup>24</sup>. Pour en suivre le déroulement narratif, il était donc nécessaire de tourner autour d'elle, d'aller et venir entre le transept et la nef, c'est-à-dire de circuler précisément à l'endroit où s'opère le lien entre les deux bras de la croix architecturale, là où se nouent les axes de la structure. C'est également autour d'elle, si l'on en croit les rituels décrits un peu plus tardivement à Saint-Michel, et qui correspondent à ce qui était pratiqué à Cluny à la fin

22. *Ibid.*, étude du panneau 10, p. 145-146.

23. *Ibid.*, étude du panneau 15, p. 200-202.

24. UNTERMANN, St. Michael und die Sakralarchitektur im 1000 (cité n. 10), p. 44.

Droits numériques non obtenus.

Figure 5 - Colonne de Saint-Michel d'Hildesheim  
(photo : Archiv Monheim).

du <sup>x</sup>e siècle, que se regroupait la communauté des fidèles le dimanche de Pâques en cercle autour de l'autel de la Sainte-Croix et, à Saint-Michel, autour de la colonne qui lui était liée, axe cette fois de toute l'Église constituée.

Sur le plan du discours, cette colonne-pivot, qui supportait avant sa destruction une croix monumentale, ne donne paradoxalement rien d'autre à voir qu'une narration extrêmement littérale, ascendante et polarisée vers le sacrifice. Ce récit évangélique reprend les actions et les paroles du Christ mais il ne les met aucunement en scène. Si l'on y retrouve des motifs stylistiquement identiques dans la porte et la colonne, comme les bouquets de feuilles des arbres ou les éléments d'architecture très soignés, rien n'y est analogiquement construit, rien ne s'y transforme. L'image-texte est littérale et fluide, à l'instar des eaux du Jourdain qui la vitalisent en son point de départ, les passages d'une scène à l'autre se faisant sans interruption. Seule la figure du Christ en scande chaque étape, rappelant qu'il s'agit là du Verbe incarné à l'œuvre dans l'établissement de la nouvelle Loi qu'il édicte pour le salut des hommes. Ce récit explicite et littéral, autosuffisant et autoréférentiel se pose comme l'axe du monde autour duquel le chrétien doit continuellement tourner, sans jamais le quitter des yeux, une loi que le chrétien doit inscrire, à la lettre, au cœur de sa vie, au cœur de son être : l'axe intérieur qui lui permet de s'élever vers Dieu.

À Saint-Michel, les deux grandes œuvres monumentales en bronze que Bernward a fait fondre fonctionnent de concert, de façon parfaitement articulée et complémentaire. Outre, bien sûr, le fait que la colonne est représentée dans la porte de bronze comme Loi, il s'avère que les deux séquences narratives déployées sur les deux supports sont en continuité : la porte représente le cycle de l'Enfance mais s'interrompt à la Présentation au Temple, au panneau 12 ; elle ne reprend, au panneau 13, qu'avec le Procès de Jésus à Jérusalem. Le hiatus temporel qui sépare les deux épisodes est précisément comblé par les images de la vie publique du Christ telles qu'elles apparaissent sur la colonne de bronze. Toutefois, la liaison entre les deux récits n'est faite que par une tierce intervention. Il manque, à la porte comme à la colonne un épisode central, la Cène, l'image paradigmatique de l'Eucharistie. L'hypothèse défendue ici est que l'activation de la mise en réseau des images ne peut se comprendre sans les acteurs, vivants comme morts, de la vie communautaire, comme il en était de la dépouille de Bernward et des reliques dans l'axe de la nef. Le chaînon manquant entre la colonne et la porte de bronze est, en l'occurrence, le prêtre à l'autel qui, lors de la consécration des espèces, rejoue la Cène et complète ainsi la narration partagée entre les deux supports monumentaux.

Les peintures qui devaient couvrir les parois de l'église sont aujourd'hui perdues, mais d'autres artefacts de Bernward nous sont parvenus, moins monumentaux et d'aussi grande importance que l'architecture, la porte ou la colonne. Ils parachèvent la mise en forme de l'église Saint-Michel comme un périmètre sacré et holistique, tissé de liens analogiques, formels comme substantiels.

Bernward a doté Saint-Michel d'une magnifique paire de chandeliers liturgiques, fondus en argent et en or (fig 6). Une tradition médiévale veut qu'ils aient été retrouvés dans le sarcophage placé dans la crypte de Saint-Michel, lors de son ouverture en 1194, à l'occasion de la canonisation de l'évêque. Il est possible que Bernward ait demandé à être enterré avec eux, mais il est tout aussi vraisemblable que ce dépôt soit le fait des moines de l'abbaye, ce qui semble plus conforme à la démarche mémorielle de l'évêque. Quoi qu'il en soit, le fait attire l'attention sur la place centrale

qu'occupaient ces chandeliers dans l'évergétisme épiscopal et sur leur possible lien avec la résurrection des corps. Leur décor implique de nombreux personnages : en bas, certains chevauchent, nus, des dragons ; au niveau médian, d'autres grimpent en s'agrippant à des végétaux dont ils cueillent les fruits ; dans la partie supérieure, ils laissent la place à des rapaces qui picorent des grappes de vignes. La métaphore de l'ascension de l'homme vers la lumière qui brûle en haut des cierges est ici particulièrement claire<sup>25</sup>, mais n'est-elle que cela ? Chacun des deux chandeliers porte une inscription dédicatoire qui mentionne l'art de l'orfèvrerie, ainsi que la phrase « ni d'or ni d'argent, mais tel, cependant, que tu le vois ». Comme Jennifer Kingsley l'a récemment étudiée dans un très bel article<sup>26</sup>, cette phrase fait sans doute référence à la choséité des œuvres et à la performativité de la matière, c'est-à-dire à l'attention particulière que l'on portait aux qualités formelles et substantielles des objets supportant les images<sup>27</sup>. En l'occurrence, le point crucial, comme l'a démontré Kingsley, est le mélange des métaux connu, dans l'Antiquité et au Moyen Âge, soit comme bronze corinthien, soit, et ce sera sans doute plutôt le cas ici, comme électrum – un alliage mentionné dans une vision d'Ezéchiel qui a donné lieu à une riche exégèse. Et l'auteur d'attirer l'attention sur les processus alchimiques de la fusion des matériaux, de la transformation de la cire en lumière, mais aussi, en amont, de la transformation de la cire en métal. Tout cela aurait pour vocation à figurer l'Incarnation puis la constitution du Christ ressuscité en lumière du monde.

Cette lecture est très pertinente, mais la mise en réseau des chandeliers avec les autres images déployées dans l'église Saint-Michel – le Salut par inscription dans l'ordre du Temple divin, de la Loi, et du Corps christique, tous trois superposés – permet de proposer une approche complémentaire. En grimpant sur la tige des chandeliers, les personnages s'élèvent vers la matière dématérialisée en lumière, se transforment à l'image du Christ en purifiant leur corps. Le processus est même détaillé : le mal est vaincu en soi, dans le combat spirituel qui est figuré sur les pieds ; l'homme se nourrit ensuite de la vigne du Seigneur pour fusionner avec le corps du Christ ; il peut se transformer en cet oiseau-phénix du niveau supérieur, similaire à ceux qui sont figurés dans l'antichambre de la vision béatifique, dans ce jardin qui est l'image du Paradis retrouvé dans l'Église comme corps christique, au seizième panneau de la porte de bronze<sup>28</sup>. Le corps de chair, passé par le processus de la spiritualisation, de l'Eucharistie puis de la sanctification, peut alors, pleinement, se métamorphoser, telle la flamme qu'il faut voir au-delà des métaux, en pure et immatérielle lumière, et devenir ainsi semblable au corps des anges (Mt 22,30), ceux-là même que Bernward convoque sur le couvercle de son sarcophage.

25. Et déjà relevée par J.-P. CAILLET, *Et magnae silvae creverunt...* Observations sur le thème du rinceau peuplé dans l'orfèvrerie et l'ivoirerie liturgiques aux époques ottonienne et romane, *CCM* 38/1, 1995, p. 23-33.
26. J. KINGSLEY, UT CERNIS and the Materiality of Bernwardian Art, dans *1000 Jahre St. Michael* (cité n. 4), p. 171-184.
27. J.-C. BONNE, Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident, dans *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée. Actes du colloque international, Rome, Academia belgica, 19-20 juin 1998*, éd. J.-M. SANSTERRE et J.-C. SCHMITT, Bruxelles/Rome 1999 (Bulletin de l'Institut historique belge de Rome 69), p. 78-111.
28. MARCHESIN, *L'arbre et la colonne* (cité n. 2), étude du panneau 16, p. 214-217.

Droits numériques non obtenus.

Figure 6 - Chandeliers de Saint-Michel d'Hildesheim  
(photo : Dommuseum Hildesheim).

Il reste un détail d'importance à élucider à propos du décor de ces chandeliers : les deux groupes de personnages qui sont figurés sur leur base diffèrent. Sur l'une, ils regardent autour d'eux ; sur l'autre, ils regardent vers le haut. Étant donné les pratiques artistiques de Bernward, son attention au processus de vision, et son assertion constante que le monde matériel et le monde spirituel renferment, l'un comme l'autre, d'innombrables signes de Dieu et de sa Loi, le choix de ces postures revêt de toute évidence un sens précis. Je suggérerais qu'il s'agit là d'exprimer que la source de la force à engager dans le combat spirituel peut être trouvée aussi bien dans le ciel que dans la connaissance de ce qui est autour de soi. En l'espèce, les chandeliers liturgiques étant posés sur l'autel du célébrant, cet « autour de soi » n'est autre que l'église Saint-Michel elle-même, avec son architecture, ses images et sa communauté de vivants et de morts.

L'établissement du modèle de Bernward comme lieu sacré au sein duquel les hommes peuvent se transformer, ici-bas, pour se préparer à la résurrection, culmine en une œuvre autoréférentielle qui parachève la mise en réseaux des lieux, des hommes et des artefacts dans l'église. Elle sert de matrice à un système dans lequel la lumière est le creuset de la transformation du visible en invisible, du matériel en spirituel. Cette synthèse opère également dans la première image de l'évangélaire de l'évêque (fol. 16v, fig 7) – livre dont la matière biblique est réordonnée pour la liturgie –, en ce qu'il renferme la nouvelle Loi du Christ, gestes comme mots, non pas en tant qu'ils sont des témoignages de vérité, mais en tant qu'ils sont une parole vive qui irrigue, dans le cadre des lectures, l'ensemble de la célébration des offices

Sur le folio de gauche de la double page enluminée qui ouvre le manuscrit, faisant face au couronnement de la Vierge dont nous avons déjà parlé, se tient Bernward, tonsuré, debout à l'autel, placé devant un édifice qui figure Saint-Michel, sa fondation et sa donation à Dieu. Bernward y joue le don (de son manuscrit comme de son église) et le contre-don d'une alliance renouvelée avec Dieu. À cette évocation implicite de l'offertoire, se mêle une célébration eucharistique, signalée par la présence des chandeliers liturgiques, sur le côté de l'autel, ainsi que d'une patène et d'un calice posés sur l'autel, tout cela devant des chapiteaux qui dessinent des croix qualifiant, à leur tour, les colonnes comme les soutiens christomorphiques de l'édifice<sup>29</sup>. On ne s'arrêtera pas aux inscriptions qui soulignent l'iconographie qui vient d'être décrite, mais je signalerai un détail fondamental que Jennifer Kingsley a relevé et qui constitue un sommet de l'art conceptuel de Bernward (fig 7). Dans le fronton du bâtiment figuré à l'arrière-plan de la miniature, apparaissent trois fenêtres bleutées, translucides et vibrantes, évoquant du verre ou un albâtre fin qui laisse passer la lumière. Si l'on y prête attention, on remarque que la fenêtre centrale est cernée par une chevelure ondulante, qui assimile la baie lumineuse à un visage, celui du Christ. Comme elle le fit pour les chandeliers, et sur la base d'une riche tradition exégétique, Jennifer Kingsley interprète cette lumière passant à travers la fenêtre comme une métaphore de l'Incarnation<sup>30</sup>.

29. Tout cela a été très bien étudié dans KINGLSEY, *The Bernward Gospels* (cité n. 6), p. 16-19.

30. *Ibid.*, p. 27-28.

Droits numériques non obtenus.

Figure 7 - Évangélaire, Dom Museum, DS 18, fol. 16v  
(photo : Dommuseum Hildesheim).

Droits numériques non obtenus.

Figure 8 - Reconstitution de l'espace intérieur de Saint-Michel d'Hildesheim (d'après B. GALLISTL, *Die Bernwardsäule und die Michaeliskirche zu Hildesheim*, Hildesheim 1993, p. 32).

J'aimerais compléter cette proposition à l'aune de l'ensemble de la production et de l'esthétique de Bernward. Cette image-limite a aussi la particularité d'être une image non faite de main d'homme, une image *acheiropoïète* en l'espèce, le plus haut degré de la figuration matérielle visible et le premier d'une vision du divin. Pour Bernward, la lumière qui entre dans l'église par les fenêtres est bel et bien le corps lumineux du Christ qui investit l'espace intérieur de l'édifice de sa présence immatérielle. Cette fois, la transmutation substantielle ne concerne plus les individus, mais l'église elle-même. La lumière y opère d'une façon très particulière : elle est un milieu, ce qui permet aux choses d'être vues pour ce qu'elles sont, elle conditionne l'intelligibilité de la sensation, elle éclaire, au sens propre et au sens figuré, tout ce qui est de l'ordre du visible et qu'elle remplit de sa propre substance pour le transformer, de la même façon que le Verbe incarné – les évangiles oralisés dans le contexte liturgique – opère une transformation sacramentelle dans la matière du monde.

Méta-image inscrite dans une topographie universelle du sacré, fondée sur le sang des martyrs et la puissance rédemptrice de la Croix, configurée pour guider les fidèles leurs regards et leurs déplacements tout autant que leur intelligence spirituelle, l'église qu'aurait dû être Saint-Michel s'affiche, murs, hommes, reliques, mots, actions, figurations se faisant écho à diverses échelles, et surtout lumière qui unifie ce tout, comme le creuset quasi alchimique de la Nouvelle Vie (fig 8).

Isabelle Marchesin  
INHA