CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE CIVILISATION MÉDIÉVALE

Université de Poitiers

École doctorale « Humanités »

THÈSE DE DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART MÉDIÉVAL

Pour obtenir le grade de docteur de l'Université de Poitiers

Soutenue le 11 décembre 2020

Élise Vernerey

Voir consiste à ne pas voir.

La sculpture du portail et la théologie apophatique au XIIe siècle (Saint-Denis, Moissac, Aulnay)

Sous la direction de Cécile Voyer et de Marcello Angheben

Volume I : Étude

Jury :

Monsieur Marcello Angheben, Maître de conférences habilité d'histoire de l'art médiéval, Université de Poitiers (directeur de recherche)

Monsieur Vincent Debiais, Chargé de recherche, EHESS/CNRS (rapporteur)

Monsieur Bruno Haas, Maître de conférences en philosophie, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Monsieur Éric Palazzo, Professeur d'histoire de l'art médiéval, Université de Poitiers (rapporteur)

Monsieur Dominique Poirel, Directeur de recherche, IRHT/CNRS

Monsieur Daniel Russo, Professeur d'histoire de l'art médiéval, Université de Bourgogne Franche-Comté

Madame Cécile Voyer, Professeure d'histoire de l'art médiéval, Université de Poitiers (directrice de recherche)

REMERCIEMENTS

Je ne connais pas de paix qui égale celle que nous offre l'art. Et je ne me l'explique pas. J'ai beau observer la chose sous bien des perspectives, je n'y trouve rien qui m'en donne la clé. J'ai vainement rivé mes yeux sur les formes avant de chercher à mieux en comprendre le sens. La question de l'impossibilité m'a fait pousser la porte de l'histoire de l'art. Rien ne me laissait alors présager qu'elle deviendrait la substance et l'aboutissement de mon propre travail. J'ai eu, je crois, la chance immense de trouver dans la lecture et les images des réponses, indéniablement plus que des solutions. Ce qu'elles m'ont apporté dépasse largement le cadre de ce que l'on peut attendre d'un objet d'étude. Elles, ou plutôt les hommes à leur origine m'ont permis, tout en alimentant un intérêt qui ne s'est jamais tari, de penser et de relativiser mon travail, ses objectifs, ses déceptions, mais aussi les difficultés scientifiques et personnelles qui s'y sont invitées, que je n'ai pas toujours su rendre plus légères. Je ne fais ici qu'exprimer leur pensée. Ce qui transparaît de la mienne leur doit l'essentiel.

Puisque rien de tout cela n'aurait été permis sans le précieux appui de mes directeurs de recherche, je leur exprime ma vive et sincère gratitude. Ils ont eu l'infinie patience de lire les balbutiements chaotiques de ma pensée et de m'apporter matière à l'enrichir, d'y poser des limites nécessaires aussi, parfois. Ma reconnaissance va à Cécile Voyer qui a accepté de suivre ce projet. Elle a posé sur lui un regard approbateur et une observation minutieuse et perspicace. Merci à Marcello Angheben de m'avoir aidé, avec bienveillance, à toujours pousser mes hypothèses dans leurs retranchements et de m'avoir accordé sa confiance. Ce fut un privilège de travailler sous leur encadrement.

Merci aux membres du jury qui ont obligeamment consenti à lire cette étude, à la commenter et lui apporter leur appréciation critique lors de sa présentation.

Je remercie ceux qui ont semé sur mon chemin leurs réflexions, leurs encouragements et leur attention. Merci à Estelle Ingrand-Varenne et à Vincent Debiais d'avoir conseillé mes réflexions concernant l'épigraphie, ainsi qu'à Claude Andrault-Schmitt d'en avoir fait de même au sujet de Notre-Dame-de-Poitiers. Merci à Arnault Timbert, Daniel Russo, Patrick Boucheron et aux autres auditeurs qui ont pris, au détour d'une journée d'étude, le temps de m'encourager, brièvement mais chaleureusement, à poursuivre sur la voie que j'ai choisie. Merci à Rémy Cordonnier, Sébastien Biay et Julien Stout de m'avoir, à la faveur d'un mail, fait part de leurs observations.

Je remercie également Jean-Luc Terradillos d'avoir su me guider quand j'ai voulu m'essayer à la vulgarisation. Un grand merci à Charles Bellaud, ancien maire d'Aulnay de Saintonge, qui m'a laissé en toute confiance accéder d'aussi près que possible aux sculptures de l'église Saint-Pierre.

Le CESCM m'a apporté un cadre privilégié pour mener à bien ce travail. Je souhaite remercier son directeur, Martin Aurell, qui remplit parfaitement et cordialement ce rôle. Je remercie également le personnel administratif du laboratoire et de la MSHS, assurant les assises concrètes de la recherche, pour leur accueil et leur soutien. J'en fais de même de ceux des bibliothèques, dont les richesses me sont indispensables, et des services numériques de l'université. L'école doctorale « Humanités » m'a toujours apporté son soutien quand j'en ai formulé la demande. La tâche de représentante des doctorants en son sein a été formatrice à plus d'un égard. C'est pourquoi, j'exprime notamment ma gratitude à Jérôme Grévy et à Pascaline Daccord.

Je suis redevable à tous les organisateurs d'événements scientifiques m'ayant permis de mettre ma pensée à l'épreuve de celles des autres et de découvrir de nouveaux horizons. J'ai une pensée particulière pour l'équipe d'organisation de « Trames Arborescentes » qui m'a offert de donner ma première communication, notamment pour Naïs Virenque et Antoine Paris. Ils ont mon amitié. Je n'oublie pas l'association JANUA qui, par la force des choses, m'est devenue chère.

Je remercie mes courageuses relectrices : Hélène Jévaud, Jeanine Thomas, Agnès Passeron, Chloé Banlier, Marie Métraud, Vanessa Ernst-Maillet et Cécile Maruéjouls.

Enfin, les mots me manquent pour exprimer combien je suis redevable à mes amis et à mes proches. Merci à tous ceux que j'ai côtoyés parce qu'ils étaient sur le même bateau pendant ces années, comme à mes amis qui, sans savoir en quoi la thèse consiste, ont accepté de ne pas trop me regarder de travers lorsque j'en parle. L'amitié d'Alessia Chapel, de Marine Remblière, de Rafca Nasr, de Chloé Banlier et de Cécile Maruéjouls a assurément été l'un des cadeaux de ce parcours. Chacune à leur manière, mais toutes avec humour, elles m'ont rappelé de prendre de la distance ou de persévérer aux moments qui m'étaient opportuns.

Je pense bien sûr à ma famille qui m'a assuré un soutien pratique et moral indéfectible. Merci à mes frères, Vincent et Paul, qui, au-delà de m'être précieux en tant que traducteur et infographiste, me connaissent mieux que quiconque. Je remercie profondément mes parents. Parce que je vois enfin l'aboutissement de mes efforts, je leur suis reconnaissante de m'avoir

faite têtue. Ma mère se souviendra avoir sauté dans des trains pour me permettre d'accommoder dignement mes rôles de mère et de doctorante. Elle m'a appris très tôt à savoir regarder, c'est dire si ce travail lui doit beaucoup. Mon père m'a communiqué sa force tranquille quand cela était nécessaire.

À Édouard, la source de mon émerveillement.

Sommaire

SOMMAIRE 6

Introduction **16**

La performance de l'image ? **17**

La singularité de l'image **20**

L'expérience esthétique **22**

Figurer l'invisible **26**

La théologie apophatique **32**

Une image en négatif ? **36**

L'image artificielle et l'homme, image de Dieu **41**

La sculpture et le portail **45**

L'Art, le doctorant et la manière **50**

CHAPITRE I : LE PORTAIL CENTRAL DE SAINT-DENIS 56

Les conceptions théologiques de Suger : de Grégoire de Nysse à Jean Scot Érigène **58**

L'impénétrabilité de Dieu **58**

Jean Scot, relais de la théologie grecque **62**

Traducteur, théologien, poète et concepteur d'images ? **64**

Condamnation et oubli **67**

Le thème monumental des Vieillards de l'Apocalypse **68**

L'abbé Suger, lecteur de l'Érigène **70**

La voussure interne **74**

Un enfer ? **74**

Le lacs du péché 76

La porte close 80

Vers une absolution divine : un processus ascensionnel 86

Un paradis ? **91**

Se mettre à nu et contempler la beauté 91

Dans les bras des anges et le giron d'Abraham : une béatitude de l'union 95

« Tout participe de lui et il n'est jamais séparé de rien » 102

Union et distance de l'homme au divin : pour une relecture de l'Enfer et du Paradis 102

La performance du Logos 105

Le Verbe qui court 110

Une confusion temporelle voulue : la fonction allusive de l'image 112

Une typologie 112

Connaître le futur 113

Les voussures des Vieillards de l'Apocalypse 117

L'Arbre de Jessé et la trame végétale de la voussure externe 119

La verrière de l'Arbre de Jessé 120

La trame végétale de la voussure externe du portail 124

Prophètes et clercs : une continuité dans la médiation sacerdotale 129

Les voussures et leur clé 129

L'harmonie de l'Église 139

L'homme, réceptacle de Dieu : la question des vases 146

L'ampoule : un motif polysémique 146

Les vases sacrés et l'abbé Suger 147

Vieillards et vierges, une hiérarchie symbolisée par la lumière divine 153

Le tympan : Un Christ unique, une sculpture à trois temps 163

Le registre supérieur 163

Le manteau du Christ 163

La Croix 165

Le disque 170

Une tripartition 172

Le Christ, source de l'unité 172

Une division temporelle propre au monde terrestre 176

L'image et l'architecture 181

Le tympan et le sanctuaire 181

Franchir le seuil : plonger dans l'abîme pour atteindre la lumière 185

Fonction et valeur de l'image 191

La place de l'abbé Suger 191

Guider le monde ou le dépasser : à propos des quatre figures aux pieds du Christ 191

L'image et le texte poétique : traces matérielles d'une théophanie 194

Le refus de prétendre à la vérité 200

L'homme et l'image : création et réception 204

L'ouvrier de Dieu 204

Le mouvement anagogique 211

Conclusion 217

CHAPITRE II : LE PORCHE DE SAINT-PIERRE DE MOISSAC 224

La sculpture et la mémoire 226

Le porche et sa liturgie 226

L'image et le franchissement 228

Le trumeau 230

Un axe de la lecture des sculptures du porche 230

Des images qui interrogent 230

La différence des sexes à Moissac et chez Grégoire de Nysse 232

La distinction verticale : l'homme, image de Dieu et être de chair ? 234

L'homme, à la ressemblance du Christ-Roi 234

L'homme charnel 237

La distinction horizontale : la différence des sexes, signe du libre arbitre 238

Le trumeau comme pivot moral 238

L'opposition, un mode d'ascension 240

L'image artificielle : un support à l'élévation 242

Une ambivalence… 242

…permise par la richesse sémantique de l'image 244

Les panneaux latéraux : une opposition permise par le libre arbitre 246

L'Annonciation et la femme luxurieuse 246

L'importance du lien entre le corps et l'âme 246

Des images d'une prise de conscience 248

La fécondité et la stérilité 249

L'union de l'âme et du corps 252

Le rameau, un motif de la prescience 252

Une royauté et un sacerdoce en puissance 255

La matière et la croissance 258

L'adaptation de la nourriture 258

L'Église, mère des fidèles 260

La royauté et le sacerdoce du Christ 262

Naître en vue du sacrifice futur ou refuser de mourir 262

Bon et mauvais usage des biens terrestres 268

Vanité des biens personnels et importance de l'église 272

La mise en abîme de l'abbatiale 272

Le banquet 276

Prendre refuge 278

Un pivot typologique 281

La nécessité de l'église 281

La figure d'Abraham 286

L'enjeu réflexif des images des parois 287

L'apôtre Paul et le prophète Jérémie 287

L'élan des âmes 288

L'image artificielle, un repoussoir 298

La sculpture, signe du libre arbitre 304

Le tympan : participer de Dieu 308

L'intemporalité de l'union liturgique 308

L'eucharistie comme participation 314

Un élan vers Dieu qui ne connaît pas de fin 319

Conclusion 325

CHAPITRE III : LE PORTAIL SUD DE SAINT-PIERRE D'AULNAY 328

Gilbert de la Porrée, à l'origine du portail d'Aulnay ? 330

L'agencement des voussures du portail méridional d'Aulnay : hiérarchie et retranchement 330

Gilbert de la Porrée et Saint-Pierre d'Aulnay 333

La question des universaux 338

La théorie de la conformité 342

Les « hommes-bêtes » de la voussure externe 346

Une définition du mal 349

Le mal, un principe contre nature 349

Une offense au divin 349

L'âne à la lyre 351

L'âne enseignant 353

Des oiseaux et des quadrupèdes 356

Une atteinte à soi-même 360

L'hircus 360

L'autodévoration 361

La bouche, source du péché 363

Le mal comme bestialisation 366

Perdre sa forme 366

La violence, le propre de l'animal 371

Une dégradation de la nature humaine 372

Théorie de la composition et image 375

La composition accidentelle 375

Un englobement croissant 375

Des vices communs 379

L'homme composite 380

Dire du mal qu'il n'existe pas 382

Le groupe infernal 382

Des concepts sans réalité 385

En tension vers le néant 391

Imagination et disparition ontologique 392

L'intrados 395

« Ce qui se tient sous » 395

Une absence substantielle 397

Le rôle du langage : abstraire le concept du monde sensible 400

La chimère, un « objet impossible » 400

Une fantasmagorie… 400

…propre à la position conceptualiste 402

Les éléphants 404

Le langage comme abstraction 404

La nature voulue par Dieu 409

L'écart entre le principe et l'existence matérielle, une conséquence de la Chute 410

Abel et Caïn 411

Le péché originel 412

La Conformité sur les deuxième et troisième voussures 414

Un principe de succession 414

La concordance typologique 414

Les Vieillards de l'apocalypse, successeurs des prophètes et des apôtres ? 415

L'homme en substance : les atlantes 418

Une union de composition 419

L'idée même de l'homme 422

La logique numérale 426

La matière 429

Le portail : un système optique et cinétique 433

La science naturelle 434

L'effet miroir 434

Exacerber l'altérité 436

La science mathématique 440

Parvenir aux substances : une abstraction 440

Résoudre la contradiction apparente 443

Entrer dans l'édifice 444

La science théologique 444

Élagage de la pierre et polissage de l'être 447

Conclusion 451

CONCLUSION **454**

EXCURSUS : LE LABYRINTHE **459**

BIBLIOGRAPHIE **463**

Lis tout, tu verras ensuite que rien n'est superflu ;
il n'y a pas de plaisir à une science étriquée.

Hugues de Saint-Victor

Il était pareil à un homme qui a perdu son chemin dans la forêt
et qui ramasse du bois pour le cas où il finirait par en sortir.

Faulkner

Introduction

> *Deux prisonniers, dans des cachots voisins, qui communiquent par des coups frappés contre le mur. Le mur est ce qui les sépare, mais aussi ce qui leur permet de communiquer. Ainsi nous et Dieu. Toute séparation est un lien.*

Séparés par mur. Voici de quelle manière Simone Weil évoque la relation entre l'homme et le divin. Le mur est une frontière, la marque d'un clivage comme d'un moyen de correspondre, le constat d'une limite autant que d'une possibilité. La conception, pour le moins ambivalente, du lien qui unit la créature à son démiurge n'a rien de moderne. Le monde sensible, auquel appartient la créature et est inévitablement liée la nature humaine en cette vie, est un relais indispensable dans la rencontre entre les hommes et le divin, mais l'un n'est pas l'autre. Peut-il saisir autre chose que des reflets, des ombres ou de l'écho, l'homme en quête de l'Ineffable ? Il s'agit, dès lors, pour l'homme d'arguer que seule la prise en compte de l'infinie distance qui le sépare du divin est la garante d'une compréhension théologique appropriée. Faire de l'échec, la source de l'union.

Notre étude concernera la valeur du mur que constitue l'image au Moyen Âge central. Et de mur, il en est concrètement question puisque le décor monumental qui se rattache à la structure d'une façade en orne effectivement un. L'appréhension des images en cet endroit nécessite la prise en considération de la qualité de passage autant que de séparation de son support. Bien que l'espace sacré ne s'arrête pas aux abords matériels de l'édifice ecclésial, loin de là, les murs de l'église constituent une enveloppe signifiante. Ils circonscrivent une zone privilégiée de la rencontre au divin parce que l'église est le lieu du sacrement[1]. Ils bénéficient, à ce titre, d'une consécration. Marquant un seuil par leur discours, les décors qui se développent sur les faces externes des murs de l'église sont principalement concentrés autour d'un point de

---

[1] Dominique Iogna-Prat, *La maison Dieu : une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v.800-v.1200)*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2006 ; *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'Église dans l'Occident médiéval. Actes de la table ronde organisée au Centre d'études médiévales d'Auxerre entre le 27 et le 29 juin 2005*, éd. Didier Méhu, Turnhout, Brepols, 2007.

passage. Il convient, par conséquent, de ne pas les considérer uniquement sous le prisme de la stricte séparation. Faisant le lien entre *intus* et *foris*, les images des portails sont des révélateurs voire des déclencheurs d'une transition qui fait sens dans l'intériorité de l'homme[2]. L'expérimentation humaine des formes plastiques, conçues conjointement comme une réception sensible et intellectuelle, fait probablement écho à celle, physique, de l'entrée dans l'édifice.

La performance de l'image ?

Les images médiévales sont non seulement les vecteurs d'une signification, mais rendent efficiente une action. À ce titre, la fonction *performative* de l'image médiévale a été mise en avant[3]. Toutefois, eu égard au parallèle souvent établi entre les images et les actes liturgiques, moments de la *performance* rituelle, beaucoup des travaux, abordant la question de l'effet de l'image, se focalisent sur les décors intérieurs de l'édifice et parmi ceux-là, en particulier, aux abords du sanctuaire. Il n'en reste pas moins que chaque image ornant l'église peut être considérée comme entrant en interaction avec les hommes qui évoluent en son sein et les actes qui s'y déroulent. Notre travail s'alignera en partie sur ces entreprises. En partie seulement. L'usage du terme de *performance,* appliqué à l'image, est tout à fait remarquable en ce qu'il pointe du doigt sa place fondamentale dans le tissu de relations qui se nouent au sein du *locus* ecclésial[4]. En soulignant le caractère indispensable et la légitimité du décor de l'église,

---

2 Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar, « "*Iter*" et "*locus*". Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne », *Images Re-vues*, Hors-série 3, 2012.

3 *La performance des images : actes des journées d'étude "Connaissance et reconnaissance des ressources et des recherches sur les images occidentales"*, dir. Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2009 ; *L'église, lieu de performances : in locis competentibus*, dir. Stéphanie-Diane Daussy, Paris, Éditions A. et J. Picard, 2016 ; Manuel Castiñeiras, « Au-delà de l'interprétation et de la surinterprétation de la sculpture romane : réflexions sur la vie et la performance des images », *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, XL, 2018, p. 37-68.

4 Sur les relations entre l'image et le *locus*, voir *Art médiéval : les voies de l'espace liturgique*, dir. Paolo Piva, Paris, Picard, 2010 ; *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, dir. Cécile Voyer et Éric Sparhubert, Turnhout, Brepols, 2011.

qui malheureusement restent encore à réaffirmer, il achève de combattre l'idée fallacieuse d'une image illustrative et bien souvent reléguée, pour cette raison, à un statut mineur.

Il nous semble cependant qu'aussi intéressant que soit l'usage de la notion, elle n'est pas toujours parfaitement congruente. Dans le cas des décors que nous allons étudier, elle néglige possiblement une dimension essentielle de l'image. Accomplir une performance, c'est en effet être actif. Or, l'idée d'une image artificielle capable d'agir et de créer entre en opposition, et pas des moindres, avec le statut biblique et doctrinal de l'*œuvre faite de main d'homme* dans le monde chrétien occidental. L'image est une chose et elle appartient, à ce titre, à la matière[5]. Elle ne peut être vivante ou agissante sans devenir une idole. En cela, il convient de s'interroger sur la notion de *performativité* qui, à la suite de sa formulation par John Langshaw Austin, est définie par l'adéquation au sein d'un même énoncé du *dire* et du *faire*[6]. Prenons l'image pour énoncé. Il est indéniable que le langage plastique, moyen de communication et porteur de sens au même titre que le langage oral ou écrit, formule une signification et souligne des lectures qui lui sont particulières. Qui plus est, l'image participe à faire savoir la signification des hommes, des actes et des objets qui l'entourent et de leur efficacité. Mais dans le dialogue qui s'instaure entre eux, qui de l'image ou de l'homme face à l'image accomplit réellement une performance ?

Nous pencherons dans cette étude pour la seconde approche qui consiste à reconnaître l'importance de l'image en tant qu'agent, relais ou déclencheur d'une performance sans toutefois autoriser le glissement qui consisterait à voir en elle l'actrice de cette performance[7]. Il nous semble, en effet, que si l'image provoque une réaction, ce qui n'est pas l'apanage des êtres vivants, elle n'en est pas pourtant agissante. En réservant le champ sémantique de la performance à l'homme, qui est l'acteur de sa propre compréhension d'un décor et qui, seul, accomplit véritablement une performance face à celui-ci, nous n'entendons pas amoindrir la richesse de l'image. Il s'agit, au contraire, de souligner son caractère réflexif et transitif : l'image permet à l'homme de se considérer lui-même et sert à renvoyer à un prototype qu'elle ne contient pas. L'image artificielle est conçue comme le résultat inerte et passif d'une

---

[5] Jean-Claude Bonne, « Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident », *Les images dans les sociétés médiévales : Pour une histoire comparée*, Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, éd. Jean-Marie Sansterre et Jean-Claude Schmitt, 69, 1999, p. 77-111.

[6] John Langshaw Austin, *How to things with words*, New York, Oxford University Press, 1962.

[7] Il semble bon de la considérer comme l'agent d'une intentionnalité comme le préconise Alfred Gell, *Art and agency : an anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

élaboration personnelle et mentale, ainsi que comme le moyen de susciter *a posteriori* un processus actif chez son ou ses destinataires. Elle est, en cela, un support à la contemplation, pratique supposant l'introspection de l'homme. Elle ne se détache cependant pas, hormis peut-être dans les cas bien particuliers des objets cultuels et des reliquaires, de son statut d'objet. La matérialité qualifie non seulement le support du décor, mais également les matériaux de sa constitution elle-même, sans laquelle l'image n'existerait pas[8]. L'appréhension de l'image révèle à la fois l'artéfact, perçu comme objet, et le sujet de la mise en image, compris comme message non contenu dans l'objet, mais reconstruit mentalement. Or, pouvoir considérer le décalage entre l'objet et le prototype permet de déceler ce qui dans l'image relève plus précisément de l'homme et de son individualité. L'intervalle entre l'identité du prototype, le sujet idéel et la forme concrète permet d'envisager la part donnée à la liberté du concepteur et, de manière réflexive, la part qui provient de soi-même, en tant que sujet pensant l'image. L'image ne peut, en somme, être considérée indépendamment de son contact avec l'homme : elle ne montre précisément jamais, mais *donne à voir*[9].

La distinction n'est pas minime. Quand bien même le décor d'une église s'avère inaccessible à la vue, l'acte de la création d'une image, *bona opera*, est un exercice spirituel et intellectuel. Il est question d'une performance, certes, mais il s'agit de celle de l'artisan et/ou du concepteur qui formule dans l'image son propre regard. Autrement dit, concevoir une image revient à exhiber un objet, mais aussi à se présenter en tant qu'auteur de celle-ci. En cela, l'image peut parfaitement faire acte de louange de manière autonome. C'est possiblement en tant que trace d'une performance humaine que l'image fait sens ou, du moins, cette dimension ne peut-elle être écartée. En somme, la *performance de l'image*, si l'on tient réellement à l'usage du terme, doit selon nous être considérée non véritablement comme celle d'une *image qui fait*, mais comme celle de *faire une image.* Cette dernière est le fruit d'un procédé intellectuel

---

[8] Ainsi, l'image est une « image-objet ». Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 26-33.

[9] Sur la question de la réception visuelle de l'image voir Gérard Simon, *Archéologie de la vision : l'optique, le corps, la peinture*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2003 ; Herbert L. Kessler, *Spiritual seeing: picturing God's invisibility in medieval art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000 ; du même auteur, *Seeing medieval art*, Peterborough, Broadview Press., 2004 ; Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen Âge, V^e^-XVIe siècle*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2008 ; du même auteur, « L'image intelligible », *Archives de Philosophie*, n° 2, t. 72, 19 juin 2009, p. 271-292.

humain en même temps qu'un objet qui implique une construction mentale pour être appréhendé.

La singularité de l'image

Pour être valide, la réflexion sur l'objectivation des phénomènes de création et de réception des images du portail au XIIe siècle s'appuiera sur trois développements monographiques qui permettront d'en dégager les implications concrètes et communes, mais également les nuances. Nous l'affirmons d'emblée et sans bémol, l'étude des problématiques de chaque décor abordé dans ce travail n'a pas pour ambition d'être représentative de l'ensemble des mises en œuvre de l'image au XIIe siècle. Si, çà et là, on trouvera des raisonnements aptes, nous l'espérons, à nourrir des parallèles qui dépassent le cadre de la monographie, il semble nécessaire d'affirmer que chaque édifice est singulier. Les décors d'une église s'inscrivent dans un contexte local, s'enrichissent des enjeux propres aux circonstances de leur mise en œuvre et, tout en s'inscrivant dans une tradition et en reprenant des formules et des motifs usités par ailleurs, l'image médiévale n'est jamais une illustration ou une simple transposition visuelle[10]. La singularité de chaque décor, outre d'être soumise à l'unicité du lieu qu'il orne, reflète la diversité d'un environnement intellectuel particulièrement riche et hétérogène. L'idée qu'il existerait à une période donnée une pensée semblable et, par là même, applicable à la création plastique dans sa globalité – ou même, à échelle réduite, à un motif figuratif dégagé de son environnement immédiat – est fragile. Le caractère disparate des points de vue qui transparaît dans les sources textuelles, elles-mêmes hautement nourries de débats théologiques et doctrinaux parfois houleux, doit amener à considérer les décors d'une manière similaire, c'est-à-dire comme les fruits de considérations non moins éclectiques.

---

[10] « Le peintre utilise des sources mais n'imite pas. Autrement dit, il ne cherche ni à reproduire ou copier fidèlement la référence visuelle ni à faire un "faux" ou à "plagier" selon nos acceptations contemporaines. Il assimile les œuvres-sources avec génie pour réaliser une œuvre singulière ». Voir, sur ce thème, la mise au point de Cécile Voyer, *Orner la parole de Dieu : le livre d'Évangiles et son décor (800-1030). Paris, Arsenal, ms. 592*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 296-303. Sur la définition du concept de « modèle », se référer également à Eliana Magnani et Daniel Russo, « Histoire de l'art et anthropologie, 4. Modèle et copie. Autour de la notion de "modèle" en anthropologie, histoire et histoire de l'art », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, 14, 2010, p. 209-233.

Notre étude portera sur les liens étroits entre certaines conceptions théologiques et les images[11]. Elle sera fondée sur une considération faisant du décor monumental le substrat d'un propos exégétique singulier[12]. Jouant sur l'harmonie de différents motifs comme autant de citations, les interprétations qui peuvent être dégagées d'une image sont du recours de la mise en relation, à l'exemple de l'intertextualité du commentaire. Ces motifs peuvent être pensés sous le prisme de « l'iconologie des intervalles[13] ». Comme dans l'exercice littéraire théologique, dans l'image un niveau de lecture n'en exclut pas d'autres, bien au contraire. L'exégèse de l'image n'est pas une transposition de l'exégèse littéraire, mais son concepteur trouve sans doute dans cette dernière matière à réflexions – voire une *auctoritas* – pour formuler sa propre « pensée figurative[14] ».

Le parallèle avec l'exercice littéraire n'est pas malgré tout sans présenter quelques difficultés et se révèle même impropre sans quelques précautions[15]. Si l'on veut effectivement étendre le concept d'exégèse à l'image c'est à la condition de ne pas nier les spécificités du visuel et, de fait, de ne pas totalement confondre sa portée avec celle du texte. Il est primordial d'affirmer la capacité de l'image à faire sens en dehors d'un lien avec un texte précis. Le parallèle avec l'exégèse littéraire, éclairant quant à la portée du décor plastique, s'arrête au seuil de sa mise en forme. L'image n'est pas, en effet, réductible à sa fonction de langage. À la différence du texte, linéaire par nature, elle se caractérise par un développement du discours que l'on peut qualifier d'arborescent. Les références s'y juxtaposent à l'envi, par hybridation,

---

[11] Voir, concernant l'historiographie portant sur cette question, Jeffrey F. Hamburger, « The place of theology in medieval art history: problems, positions, possibilities », *The mind's eye. Art and theological argument in the Middle Ages*, éd. Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché, Princeton, Department of Art and Archaeology, Princeton University: in association with Princeton University Press, 2006, p. 11-31.

[12] Voir, en dernier lieu, les réflexions d'Arnault Montoux sur l'image « théologienne ». Arnault Montoux, *Réordonner le cosmos : itinéraires érigéniens à Cluny*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2016, p. 69 et s.

[13] Aby Warburg qualifie ainsi la prise en considération de la signification portée par la mise en relation des images et qu'elles ne contiennent pas prises individuellement. Il souligne l'importance de penser l'image comme une signification en puissance. Aby Warburg, *L'atlas mnémosyne*, Paris, INHA, 2012.

[14] La notion d'une « pensée figurative » est formulée par Pierre Franscatel. Il est néanmoins surprenant que le terme de « pensée » soit appliqué par l'auteur à une image qui produirait du sens indépendamment de l'homme. Pierre Francastel, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoël-Gonthier, 1967, cit. p. 351. Du même auteur, *La réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1975, p. 79.

[15] Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1964, p. 40-51.

stratification, chevauchement, mise en miroir ou encore confrontation spatiale[16]. Les relations que les motifs entretiennent forment une véritable toile d'araignée dans laquelle tout s'enquiert, s'oppose et se répond. Qui plus est, dans le cas des décors monumentaux, l'approche sensible et intellectuelle entre en étroite dépendance avec la position et le mouvement du *regardeur*[17]. Du *regardeur* dépend tout autant la pensée même de l'image : sa signification n'est pas incluse dans la matérialité de l'objet perçu, mais construite par l'homme.

L'expérience esthétique

La production qui résulte de la création d'une image est ainsi définie comme une *chose matérielle*. Elle est le résultat d'une conceptualisation, un artéfact pensé pour être expressif et cognitif[18]. Les concepts qui en précèdent la création, désormais inscrits dans la matière, obéissent aux règles du monde sensible. Affirmer la nature d'objet et, par conséquent, la posture d'inactivité de l'image créée engage à rendre toute sa place à la personne ou au groupe la concevant ou l'expérimentant sensiblement au moyen du filtre de sa propre subjectivité et, de fait, selon un degré d'appréhension variable[19]. La rencontre de l'homme à l'artéfact est un évènement. Loin de nier les constructions sociales et culturelles qui président à la construction mentale d'une image, la prise en considération de la relation entre celle-ci et le sujet pensant en exacerbe, bien au contraire, l'importance[20].

---

[16] Sur le processus de *translatio* et l'usage d'*auctoritas* dans les images médiévales, Cécile Voyer, *Orner la parole de Dieu : le livre d'Évangiles et son décor (800-1030). Paris, Arsenal, ms. 592, op. cit.*, p. 296-303

[17] Sur l'importance de la notion de visibilité de l'image, voir *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental*, dir. Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019 ; *Meaning in motion: the semantics of movement in medieval art*, dir. Nino Zchomelidse et Giovanni Freni, Princeton, Department of Art and Archeology, Princeton university: in association with Princeton University Press, 2011.

[18] L'œuvre est un objet issu de la pensée : elle est signe de celle-ci, une forme de « pensée-signe ». Charles Sanders Pierce, *Textes fondamentaux de sémiotique*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1987, p. 81.

[19] Sur le procédé d'élaboration mentale de l'image, voir les travaux de Mary Carruthers, notamment Mary Carruthers, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

[20] De manière plus large concernant la différence entre mise en présence et figuration voir, Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur : discours-peinture-cinéma*, Paris, Hachette, 1989.

De surcroît, et il s'agit d'un point fondamental, l'image plus que l'écrit – quoique la calligraphie n'en soit nullement affranchie et que les deux médias soient fréquemment indissociables – véhicule chez l'homme une réalité qui est de l'ordre du *sentiment*, c'est-à-dire de la capacité à recevoir des sensations, voire de la sensualité[21]. Plus peut-être qu'un autre média, l'image est comprise en étant perçue sensiblement : elle mobilise le corps et l'émotion[22]. Cette modalité en fait la richesse comme le montre, par ailleurs, la pratique littéraire de l'*ekphrasis*[23]. Ainsi, l'étude de l'image ne peut-elle être dégagée de celle de la conception de la beauté, résultat de l'harmonieux agencement des formes et des couleurs, et du plaisir qu'elle procure. En cela, dans une confrontation avec la matière littéraire, l'image se révèle proche de la poésie en transmettant, au-delà même de son discours, une impression de l'ordre de l'affect qu'il convient de souligner. Au regard de ce phénomène, l'image se trouve être un objet d'étude scientifique particulièrement ardu[24]. Cependant, cette dimension est signifiante. Par sa qualité esthétique, elle-même indéfinissable, l'image artificielle suscite en l'homme l'inexprimable : sa perception sensible entraîne le regardeur vers un ailleurs de l'intériorité qui n'est pas du ressort direct de la matérialité ni du propos discursif, mais est déterminé par sa force expressive et ne peut être conçue que dans la relation[25]. L'activation affective et le plaisir esthétique que

---

[21] Sur la question de la connexion texte/image nous renvoyons au point historiographique de Sandrine Hériché-Pradeau et de Maud Pérez-Simon, « Du texte à l'image et de l'image au texte : en pratique et en théorie », *Quand l'image relit le texte : Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, 2013, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, p. 11-38.

[22] Nous renvoyons aux études de Michel Pastoureau, notamment *Figures et couleurs. Études de la sensibilité médiévale*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986 ; Damien Boquet et Piroska Nagy, *Sensible au Moyen Âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2015.

[23] La pratique de l'*ekphrasis* témoigne d'une volonté d'exploiter une capacité propre à l'image dans le champ littéraire. Sur cette pratique, voir Vincent Debiais, « La vue des autres : l'ekphrasis au risque de la littérature médiolatine », *Cahiers* de *Civilisation Médiévale*, n° 55, 2012, p. 393-404**.**

[24] Voir, à ce titre, l'œuvre de Gaston Bachelard et notamment sa définition d'une « poétique de l'image » et de sa qualité ineffable, qui relève d'une « ontologie directe ». La poétique ne peut être pensée autrement que comme phénomène et en dehors de la subjectivité ; elle échappe en partie au système scientifique moderne. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, cit. p. 8. Néanmoins, comme l'écrit Paul Zumthor, « dans la lecture que fait le médiéviste se nouent ainsi, sans se fondre, deux historicités », terme définissant l'altérité entre « celui qui lit et ce qui est lu ». À ce titre, la poétique de l'image est, peut-être, ce qui s'écarte le plus du risque d'anachronisme dans son appréhension. La perception de la beauté de l'image, bien qu'elle relève en partie d'une construction sociale, y échappe aussi grandement – ce qui sauve les antiquaires de la ruine. Paul Zumthor, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

[25] Il s'agit d'une reprise de la définition de l'art par Plotin qui signifie que « la beauté sensible est une parousie du divin et que le visible, ici, en l'occurrence, l'œuvre d'art, peut faire signe vers l'invisible. […] Or, cette essence que l'art nous fait voir est intérieure, et non extérieure à l'artiste. Dans de telles conditions, la présence de l'essence en soi et le fait que l'art fasse voir cette essence intérieure empêchent

suscite l'image ne font pas d'elle un être agissant, mais ne sont pas pour autant dégagés de toute signification. Ils participent, conjointement à la narrativité des formes, à l'orientation du phénomène de réception et résultent, à parts égales, de l'*intentio operis*.

Bien qu'encore épistémologiquement solidaire de l'artisanat, la création d'un décor au Moyen Âge n'est pas uniquement du ressort d'une technique. Il est également le fruit d'une pensée plus ou moins complexe. Il n'en va pas de même, en effet, de fabriquer un objet quelconque que de concevoir le décor d'une église. De même que celle d'un objet utilitaire, la création d'un décor est le façonnement d'une forme idéelle dans la matière. Le concept, présent en l'esprit de l'artisan, précède le travail du matériau et le geste technique rend celui-ci conforme à l'idée préexistante. La création d'une image, que nous appellerons « création esthétique », se distingue néanmoins de celle d'un simple objet par deux spécificités connexes. La première est, nous l'avons dit, que sa réception est du ressort de l'affect. La seconde tient au fait que le sujet du résultat de la production matérielle est discutable – là où le résultat de la création d'un objet utile, quoi qu'on en pense, est ou n'est pas conforme à la définition de cet objet[26].

L'image peut être remise en cause en tant qu'image parce qu'elle renvoie, plus ou moins bien, à un prototype : ce qu'elle transmet et la manière dont elle le transmet sont sujets à caution. Un écart se produit entre le sujet de l'image et l'image elle-même. Dès lors qu'il y a un message véhiculé par l'objet créé, notamment s'il porte sur le divin, il y a convocation d'une intériorité et, par conséquent, mobilisation d'un point de vue. La perception humaine d'une image et sa conception, en amont, impliquent une inférence humaine. De fait, face à l'image artificielle, la connaissance est d'ordre sensoriel. La connaissance de l'objet figuré par l'image – son prototype – n'est possible que de manière intellectuelle : il s'agit d'une connaissance indirecte, qui se réfère à quelque chose d'extérieur à l'image. Trois choses entrent en compte dans la

---

de considérer l'art comme une pure reproduction d'un modèle ou d'une essence extérieurs à soi. » Michel Fattal, *Existence et identité : logos et technê chez Plotin*, Paris, L'Harmattan, 2015, cit. p. 133-134

[26] « C'est une représentation dont le référent existe ou n'existe pas. Une image fausse n'a pas de référent réel, elle nous fait croire à son existence parce qu'on est enclin à la penser comme représentation. […] La question est plutôt comment penser l'écart ou le dissemblable : ce qui ne représente pas, ne signifie pas ; cela sur quoi il est difficile de faire coller une intention, un projet. Il va de soi qu'une analyse attentive des images oblige l'observateur honnête à constater la présence de ces écarts dénués apparemment de sens. » Thomas Golsenne, « L'image contre l'œuvre d'art, tout contre », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 6, 2010.

relation de l'homme à l'image : l'objet matériel, l'objet pensé et le prototype. Or, ces trois réalités – sensible, mentale et essentielle – sont mises en relation lors de l'expérimentation de l'image, bien qu'elles suscitent des écarts. L'*imago* est, en somme, un objet matériel, créé à la ressemblance d'une image mentale préexistante, quant à elle basée sur la connaissance possible d'un prototype. L'artéfact créé a pour fin de susciter à la fois la définition de ce prototype – par un processus inverse à celui de la création, à savoir la formation d'une image mentale en l'homme qui la perçoit – et, de manière réflexive, la définition de l'homme se percevant lui-même face à l'image[27].

En définitive, notre approche se détachera parfois d'une analyse fonctionnelle pour se rapprocher d'une étude anthropologique et renouer, sur bien des points, avec la notion d'esthétique de l'image[28]. Elle nous permettra de réfléchir à la nature de l'image artificielle, à la question de l'expérience de l'homme dans sa confrontation avec cette dernière et de penser, à terme, leur rencontre en tant que phénomène[29]. En cela, il est certain qu'elle dépassera les

---

[27] L'*imago* est *imagines*, fruit de l'*imaginatio*, et s'adresse à l'homme créé *ad imaginem Dei,* selon les trois aspects que le terme recoupe. Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images : essais sur la culture* visuelle au Moyen Âge, Paris, Gallimard, 2002, p. 53-54. À propos de la définition médiévale de l'*imago*, nous renvoyons également à l'article du même auteur. Jean-Claude Schmitt, « La culture de l'imago », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 51e année, n° 1, 1996. p. 3-36. Notre étude tendra cependant à nuancer grandement le découpage chronologique mis en avant dans cette étude et notamment la perspective de l'émergence d'une sacralité de l'ensemble des images médiévales au tournant des Xe et XIe siècles.

[28] Mais une anthropologie basée sur la définition biblique de l'homme et non indépendante de la théologie, comme celle que formulait Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

[29] Nous n'ignorons pas que ce terme est sujet à une forte remise en cause. Cependant, la notion d'« esthétique » ne renvoie pas nécessairement à celle d'un art muséal. Elle permet de ne pas écarter de l'étude d'une image la prise en considération de l'expérience vécue face à celle-ci. Cette expérience est théorisée au Moyen Âge. La Beauté fait sens, car comme la Vérité, dont elle forme une sorte d'équivalence, elle émane du divin. Le plaisir ressenti par l'homme face à l'harmonie d'un objet joue un rôle : l'harmonie provient de Dieu, source unique du monde, et la capacité de l'homme à la percevoir indique qu'il est *imago Dei*. Le terme « esthétique » est un néologisme, mais il correspond à la notion de « poétique » définie par Aristote et reprise par Plotin. L'esthétique sert, par ailleurs, à exprimer ce qui ne peut être dit. Elle relève parfois du tabou. Aussi, nous entendons le terme « esthétique » selon sa définition commune de « branche de la philosophie qui examine la nature de l'art et le caractère de notre expérience de l'art et de l'environnement naturel ». « Aesthetics » dans *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, éd. Robert Audi, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 10-11. Sur l'esthétique médiévale, Umberto Eco, « Art et beauté dans l'esthétique médiévale » dans *Écrits sur la pensée au Moyen Âge*, Paris, Grasset, 1997. Voir également Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel, 1998 ; Alain de Libera, *Penser au Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1996, en particulier le chapitre « Philosophes et intellectuels », p. 143-179. De manière plus large, Arthur Danton, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1989. Pour

contours du cadre épistémologique de l'histoire de l'art en faisant sienne la nécessité d'un regard pluridisciplinaire.

Figurer l'invisible

Si le décor religieux occidental a pour effet de mener vers un ailleurs, c'est d'autant plus vrai qu'il est le fruit de réflexions théoriques qui s'appliquent à maintenir la distance entre l'image et son prototype. Les fondements de la problématique universelle de l'art comme d'une articulation entre la réalité d'un modèle et la ressemblance formée par l'œuvre visuelle sont établis sur les bases du principe platonicien et – plus particulièrement pour les arts visuels – aristotélicien de *mimesis*.

Dans la pensée chrétienne comme dans les autres religions monothéistes, la figuration plastique ne peut rivaliser avec la réalité du sujet dont elle dépeint les traits. À la différence de l'icône, telle qu'elle fut définie par le Concile de Nicée II, en Occident, l'image n'est pas conçue comme le véhicule d'une sacralité[30]. Elle ne perd en aucun point son statut d'objet et ne peut prétendre *re-présenter* – au sens premier d'amener devant quelqu'un, de rendre présent[31].

---

un point historiographique de cette question concernant l'image médiévale, Thomas Golsenne, « Vers une nouvelle iconologie médiévale », *Techniques & Culture*, 50, 2008, 284-297.

[30] Voir à ce sujet, *Nicée II, 787-1987, douze siècles d'images religieuses : actes du colloque international Nicée II, tenu au collègue de France*, Paris, les 2,3,4 octobre 1986, dir. François Boespflug et Nicolas Lossky, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987. En particulier, avec beaucoup de prudence, Jean-Claude Schmitt, « L'Occident, Nicée II et les images du VIIIe au XIIIe siècle », *ibid*., p. 271-301. Le découpage chronologique de Jean-Claude Schmitt repose sur une mauvaise compréhension de la théologie du Pseudo-Denys. L'auteur y voit, en effet, une justification de l'image et « participation de celle-ci à l'"émanation" divine à travers toute la création ». Il en conclut « l'œuvre de Suger marque un infléchissement décisif dans la direction prônée, surtout depuis 787, par les Byzantins mais que l'Église franque avait rejetée ». Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images*, *op. cit*, p. 53-54. En réalité, le Pseudo-Denys et les Cappadociens donnent une définition de l'*eîkon* fort différente de celle, postérieure, de l'icône. Ils rejettent totalement la perspective d'une assimilation de celle-ci au prototype divin, ce qui est finalement plus proche des conceptions franques de l'image que de celles orientales de l'icône. Voir sur cette question, Anca Vasiliu, *Eikôn : l'image dans le discours des trois Cappadociens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010. Quant à la question de l'image à Saint-Denis, elle sera l'objet du premier chapitre de notre étude.

[31] Pour aller plus loin sur ces questions, et notamment concernant la sculpture, se référer à l'article de Marie-Odile Boulnois, « L'homme, statue vivante. Quelques réflexions sur les relations entre l'art, le vivant et la représentation du divin dans les premiers siècles du christianisme », *Une traversée des savoirs : mélanges offerts à Jackie Pigeaud*, éd. Philippe Heuzé, Yves Hersant et Eric Van der Schueren, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2008, p. 51-72.

L'image évoque un signifié qu'elle ne contient pas. Elle doit, dès lors, nécessairement être outrepassée pour permettre à l'homme d'accéder à une vérité supérieure et invisible. La perception de l'image est une étape, mais la visée de son appréhension est bien de la dépasser. Rappelons que, contrairement aux Écritures, l'image artificielle n'est pas directement issue du Verbe de Dieu. D'un point de vue dogmatique, la création artificielle doit répondre à une exigence : éviter toute confusion avec les choses divines[32]. Elle est maintenue, par conséquent, à une distance infranchissable du divin.

Au regard de la volonté d'échapper à la fois aux dérives idolâtres et iconoclastes, les théologiens chrétiens ont formulé deux théories à propos de l'image. Les pratiques qui en résultent se différencient diamétralement. La première approche, bien connue, consiste à accorder à l'image un statut inférieur à celui du texte. C'est la position dont témoigneront les écrits de Grégoire le Grand, qui transparaîtra dans l'œuvre de saint Augustin et, après lui, des textes de nombreux clercs comme, par exemple, Bernard de Clairvaux[33]. L'image, impropre à porter la vérité du divin, doit être considérée avec défiance, car elle leurre le regard. Du fait de son caractère illusoire, elle implique en pratique d'être, autant que possible, mise de côté.

La seconde position, celle qui nous intéressera ici, arrive au même constat spéculatif platonicien : l'image ne peut prétendre à la vérité. Toutefois, elle n'en est pas pour autant définie comme trompeuse. La réflexion sur l'image n'aboutit pas à une accusation de ladite image, et pour cause, les auteurs de cette pensée l'affirment : ce n'est pas l'image qui trompe, mais l'homme qui est susceptible de se tromper en contemplant l'image. L'erreur vient de la perception, non de l'objet perçu. La divergence ne s'exprime pas ainsi à propos de la qualité de

---

[32] Pour un point théologique sur les relations entre la voie apophatique et les débuts de l'image chrétienne, voir François Boespflug. « Apophatisme théologique et abstinence figurative. Sur l'"irreprésentabilité" de Dieu (le Père) », *Revue des Sciences Religieuses*, tome 72, fasc. 4, 1998, p. 446-468.

[33] L'œuvre d'Augustin n'est pas exempte de la méthode apophatique cependant le théologien l'applique peu, du moins pas dans les mêmes proportions, à la création humaine. Voir, à ce propos, Matthias A. Smalbrugge, « L'emploi de la théologie apophatique chez Augustin ; une question à l'historiographie », *Revue de Théologie et de Philosophie*, vol. 120, n° 3, 1988, p. 263-274. Concernant Bernard de Clairvaux, voir Isabelle Marchesin, « Esthétique cistercienne. Enjeux et usages de l'"Apologia" à Guillaume de Saint-Thierry dans la tradition de l'histoire de l'art ». *L'actualité de Saint-Bernard, colloque des 20 et 21 novembre 2009, Paris, Collège des Bernardins*, éd. Antoine Guggenheim et André-Marie Ponnou-Delaffon, Paris, Lethielleux. 2010, p. 213-240. Comme l'auteur le souligne Bernard de Clairvaux utilise pour décrire les sculptures le terme de *depolitiones*, « au sens concret de polissage » (cit. p. 228). Cependant, il ne fait pas de parallèle entre le polissage de la pierre et celui de l'homme, induit par l'image, comme le font les Cappadociens en reprenant Plotin.

l'image, mais du point de vue de son appréhension humaine. Dans le cas qui nous intéresse, la fin de la création d'une image n'est pas de faire croire à la présence du prototype ou de l'anticiper, mais de formuler visuellement à la fois *le thème qui échappe à la figuration* et *le fait qu'il échappe à la représentation*. À l'évidence, cette deuxième approche fait sien le constat platonicien selon lequel « le critère d'une juste représentation est l'empêchement de toute confusion entre le modèle et son image. La dissemblance ou l'idéalisation constitue dès lors la solution au problème de la figuration de la vérité. […] La représentation n'est pas le retour du présent, mais sa symbolisation, d'où sa distanciation[34] ».

Dans cette perspective, et si le rôle de l'image n'est pas de détenir la vérité de ce qu'elle figure, son concepteur jouit d'une grande liberté : il rend compte de sa propre intellection, détachée d'une trop grande prétention à la vérité. Pourtant, il lui est parallèlement assigné une responsabilité non moins lourde. Il lui revient, effectivement, de rendre visible l'absence de légitimité de l'image, de même qu'il revient au regardeur de ne pas confondre le signifiant avec le signifié. En pratique, les deux aspects, nous le verrons, vont de pair puisque la liberté du concepteur ou de l'artisan permet possiblement au regardeur une prise de distance avec l'image.

Quoi qu'il en soit, il est intéressant de souligner que, sous la plume des théologiens prônant une telle approche, l'image est valorisée par rapport à l'usage du texte. Parce que sa matière est mise en avant, elle entraîne une confusion moins importante entre l'expression et la vérité du sujet. Ainsi, Proclus compare les mots attribués aux mystères à des « images consacrées » :

> « Le caractère inconnaissable donc, qui est dans les êtres en vertu de leur union au principe premier, nous n'entreprenons ni de le connaître ni de le manifester par un nom ; mais, puisque nous pouvons mieux considérer la procession des êtres et leur conversion, nous attribuons au premier principe, comme des images consacrées, deux noms que nous tirons des choses inférieures et nous déterminons deux modes de remonté : le mode de l'analogie, que nous associons à l'appellation de Bien, et celui des négations à l'appellation d'Un[35]. »

---

[34] Ralph de Koninck, « Entre présence et représentation. Les pouvoirs de l'image et de l'art », *Esthétique et philosophie de l'art, Repères historiques et thématiques.* Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Le Point philosophique », 2002, p. 245-262, cit. p. 247.

[35] Proclus, *Théologie platonicienne. Livre II*, éd. Henri-Dominique Saffrey et Leendert Gerrit Westerink, Paris, Les Belles Lettres, 1974, p. 40-42.

La même intention guide Grégoire de Nysse selon lequel il est nécessaire d'aller au-delà de la « couleur des mots » pour atteindre le sens caché sous la lettre :

> « Une matière qui représente l'imitation d'un être vivant se présente sous des couleurs variées ; or devant une image tout à fait colorée avec art, le spectateur ne s'attarde pas à contempler les couleurs utilisées dans le tableau : il ne regarde que la forme que l'artiste a peinte. Pareillement, il faudrait, pour le présent texte, non pas s'arrêter sur la matière des couleurs que représentent les mots, mais distinguer en eux comme une forme de roi, représentée par des idées pures[36]. »

De la même manière, Jean de Scythopolis, commentant le Pseudo-Denys, en appelle à la défiance face au texte en utilisant la métaphore de la statue :

> « C'est de cette façon [d'une statue grecque creuse enfermant une idole] donc qu'il faut comprendre ce texte lui aussi : ces noms de l'Écriture sainte, comme "petit" ou "être assis", et cætera, qui sont employés au sujet du Dieu qui seul existe et seul est véritable, ne sont pas dignes d'être dits de Dieu ; mais si on explique ces noms et si on les interprète d'une manière digne de Dieu, alors ils contiennent à l'intérieur les statues et les divines empreintes de la gloire de Dieu[37]. »

Le fait que l'expérimentation de la rencontre avec l'image demeure incompréhensible dans sa totalité constitue probablement sa quiddité[38]. Il interroge nos pratiques d'historiens de l'art. Pourtant, force est de constater que c'est en tant que vecteur de mystère que le décor plastique fait le mieux reflet à la nature divine. L'image, par sa qualité esthétique, relève d'une poétique. Or, « pour suggérer, sur le mode de l'imaginaire, comment cet Un, essentiellement

---

[36] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, trad. Christian Bouchet et Monique Devailly, Paris, Migne, 1992, I, p. 48-49.

[37] Cité dans Henri-Dominique Saffrey, « Nouveaux liens objectifs entre le pseudo Denys et Proclus », *Le néoplatonisme après Plotin*, Paris, J. Vrin, 2000, p. 238-239.

[38] En réalité, les références citées constituent une christianisation du constat platonicien : « C'est que l'écriture, Phèdre, a un grave inconvénient, tout comme la peinture. Les produits de la peinture sont comme s'ils étaient vivants ; mais pose-leur une question, ils gardent gravement le silence. Il en est de même des discours écrits. » Platon, *Le banquet suivi de Phèdre*, éd. Émile Chambry, Paris, Garnier Frères, 1992, p. 192.

incompréhensible, produit et comment sa production le contemple, s'ontologisant ainsi, seul le langage poétique à quelque valeur de reflet. Une hénologie apophatique qui ne veut pas rester à ce palliatif de négation ne peut aboutir qu'au mode poétique intermittent[39] ». En d'autres mots, le caractère matériel, construit et, par conséquent, nécessairement imparfait de l'œuvre artificielle est précieux, car il reflète l'inaptitude qui est au cœur de la relation de l'homme à Dieu. Cependant, quelque chose d'inexplicable, de l'ordre de l'expérience, en révèle la Beauté. Comme l'écrit Grégoire de Nysse, Dieu, dans la mesure où il ne peut être connu, peut cependant être appréhendé grâce à « cette beauté dont la réflexion humaine ne sait découvrir ni la forme, ni l'exemple, ni l'explication[40] ».

Dans l'intention de maintenir la distance entre le modèle et l'image, les créateurs d'image ont su, au XIIe siècle, rivaliser d'ingéniosité. L'anti-mimétisme formel en est le signe le plus ostensible. L'anti-naturalisme des formes manifeste une conception du monde par catégories, sous le prisme de laquelle l'essence des figures ne tient pas à leur réalité matérielle, mais aux concepts universels qui émanent du divin : l'image figure un concept plus qu'une forme naturelle[41]. L'anti-mimétisme, quant à lui, semble le témoignage le plus certain d'un refus de l'illusionnisme : l'image n'est pas mimétique, non pas uniquement parce qu'elle tend à figurer une vérité abstraite – auquel cas elle serait le fruit d'un mimétisme idéel –, mais parce que, tout bonnement, elle refuse de prétendre à la représentation d'une vérité absolue, que celle-ci soit considérée comme naturelle ou divine[42]. La forme devient, *in fine*, la mise en image d'un rejet de la confusion qui aurait pu être induite par une ressemblance trop poussée. Ainsi, « affirmer que le médium doit s'évanouir pour qu'elle [l'image] puisse se réaliser comme image

---

[39] Jean-Marc Gabaude, « Les *Ennéades* et l'expression poétique de la métaphysique », *Platonisme et néoplatonisme. Antiquité et temps modernes. Actes du 1er colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer du 27 au 30 septembre 1990*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1991, p. 34-45, cit. p. 40.

[40] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, Homélie I, p. 55. Le théologien reprend Plotin, selon la théorie duquel « la beauté de la statue ne repose pas sur des propriétés sensibles, mais sur le fait qu'elle permet, au-delà du sensible, de pressentir l'idée. » Jacques Larfouilloux, *Sculpture et philosophes : perceptions philosophiques occidentales sur la sculpture et ses techniques, de Socrate à Hegel*, Paris, Arguments, 1999, p. 106.

[41] C'est la formulation des universaux, sur laquelle nous reviendrons amplement concernant le décor de Saint-Pierre d'Aulnay.

[42] L'imitation de l'art que rejette Platon sous le terme de *mimesis* est à l'origine celle des dieux par les poètes, non celle de la nature. Platon condamne la forme dramatique qui consiste à faire parler les dieux, le poète se faisant passer pour ces derniers et attribuant aux dieux des pensées humaines. La forme doit être en partie ou totalement narrative pour être moins trompeuse. Platon, *La République*, éd. Robert Baccou, Paris, Garnier Frères, 1966, III, p. 137-168.

en s'imprimant dans l'imagination » ne revient nullement à dissocier l'image et l'objet, comme cela a pu être avancé[43]. C'est, bien au contraire, parce que l'image est indissociable de son statut d'objet qu'elle doit et peut, en pratique, être écartée en entraînant avec elle la présomption humaine de saisir par la vue ce qui n'est pas concevable.

Dans cette perspective, l'aspect formel d'une sculpture ne peut être exclusivement pensé en termes de « stylistique », si toutefois on entend celle-ci comme un outil d'attribution ou de datation d'un décor[44]. La forme sert la signification de l'objet figuré autant que l'effet produit sur le regardeur : le style peut être défini à la fois comme la marque de l'individualité de l'artisan et sa manière « de peindre ou de sculpter qu'il adopte en fonction du contexte de création[45] ». La *figura* est autant la forme que la manière. Cela est d'autant plus vrai que la forme correspond, dans les théories néoplatoniciennes, au principe préexistant à la matière : le principe idéel donne sa forme à la matière lors de la création[46]. Or, le principe exprimé par l'image – à la fois sa forme et sa cause – témoigne du mode d'appréhension convenant à l'objet représenté. En d'autres termes, la forme dépend du prototype figuré mais surtout de la façon dont il est pensé par son concepteur et doit l'être, *a posteriori*, par son regardeur. Elle relève d'une rhétorique[47]. Nous aurons l'occasion de l'observer au cours de cette étude.

---

[43] Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, *op. cit.*, p. 38.

[44] « Peu importe qu'un peintre byzantin ait été capable ou non de dessiner comme Phidias : dessiner ainsi était aussi vain à ses yeux que l'est aux nôtres peindre en trompe-l'œil. Un style qui apporte des figures sacrées ne naît pas d'une façon particulière de regarder les figures qui ne le sont pas : l'œil du peintre est au service du sacré, et non l'inverse. Le tuyauté médiéval […] est une écriture de la foi. » André Malraux, *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, cit. p. 270. La stylistique peut être pensée comme le « transfert de l'image concrète en idée générale ». Dès lors, elle porte la marque d'une manière de concevoir le monde et de le formuler : elle est à la fois en lien avec l'individu qui créé et soumise à la valeur des réalités figurées. Paul Zumtor, « Euphémisme et rhétorique au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1953, n° 3-5, p. 177-184, cit. p. 178.

[45] Sur cette question, Cécile Voyer, « Le style à l'épreuve de la "pensée figurative" » : état de la question et perspectives », *Effets de style au Moyen Âge : colloque, Université d'Aix-Marseille, du 29 au 31 mai 2008*, dir. Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet, Aix-en-Provence, Presses Universitaire de Provence, 2012, p. 95-108, cit. p. 102.

[46] Sur le couple platonicien *eidos-idea* et la notion de modèle au Moyen Âge, voir Isabelle Eullant-Donat et Daniel Russo, « Le modèle au Moyen Âge. Introduction », *Apprendre, produire, se conduire : Le modèle au Moyen Âge : XLVe Congrès de la SHMESP (Nancy-Metz, 22 mai-25 mai 2014)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2015, p. 13-47.

[47] *Rhétorique, poétique et stylistique (Moyen Âge-Renaissance) : actes du 3è Congrès de la SEMEN-L*, Université de Bordeaux-Montaigne, 11 au 13 octobre 2012, dir. Anne Bouscharain et Danièle James-Raoul, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014.

D'autres procédés plastiques que l'anti-naturalisme permettent de poser une distance entre l'image et son prototype, en tendant au regardeur un discours sur l'image par l'image, soit une méta-image ou même, dans certains cas, en faisant fonctionner l'absence d'image comme la figuration d'une invisibilité[48]. Sans prétendre en dresser le panorama, nous en relèverons dans la trame de notre argumentaire quelques exemples. Avant cela et sur les bases de ces considérations, qui ont permis de recentrer la théorie de l'image sur la notion d'ontologie ou, plus simplement, de la penser sous le prisme de l'expérience humaine, il convient maintenant de souligner que la relation entre l'image et l'homme se trouve complexifiée lorsque cette dernière a pour objet la divinité.

La théologie apophatique

Mettons de côté la question de l'image artificielle et revenons brièvement sur les rapports de l'homme au divin. L'appréhension humaine du monde matériel permet, certes, de tendre vers son Créateur, pour autant elle n'autorise son approche que de manière indirecte et dégradée. Le monde – objet de connaissance – se singularise foncièrement de Dieu, lui qui est incréé et ineffable. L'homme – acteur de la connaissance – s'en distingue également en cela qu'il est une partie intégrante du monde. Il reçoit les modalités qui définissent la vie terrestre et l'éloignent du divin : l'inscription dans le temps, l'espace et la matérialité notamment.

À ce titre, l'impossibilité de la compréhension de Dieu par l'homme peut être considérée comme une déficience. L'intellect n'est pas capable d'appréhender ce qui, par nature, le dépasse. Bien sûr, cela n'est pas propre au divin et toute relation implique l'altérité. Cependant, il ne paraît pas inutile de souligner que l'insuffisance humaine résulte d'une distance ontologique qui est telle qu'elle implique chez l'homme une absence de catégories qui permettraient de penser le divin[49]. Non seulement l'homme se sépare par nature de Dieu, mais les principes et les concepts qui animent le savoir humain se révèlent parfaitement inopérants

---

[48] Celle de Dieu ou celle d'un concept comme le silence, par exemple. Didier Méhu, « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IXe-XIe siècle), *Images Re-vues*,11, 2013 ; Vincent Debiais, *Le silence dans l'art, liturgie et théologie du silence dans les images médiévales*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2019.

[49] C'est le célèbre constat, entre autres, du Pseudo-Denys dans *Les noms divins*.

dans la quête de celui, qui est au-delà du concevable. En somme, le mur qui sépare Dieu de l'homme est infranchissable. Le premier ne sera jamais connu que par défaut, sous la forme d'une apparence, d'une ombre ou d'un voile ; l'intellect humain, nécessaire à la connaissance de Dieu, est cependant tout à fait impuissant à en donner la définition. En ce sens, la recherche théologique est une aporie selon son étymologie antique : « à la fois le manque de chemin possible pour notre pensée, une impasse spéculative, et l'appel à trouver un nouveau chemin[50] ».

Le paradoxe est formulé par une branche spécifique de la théologie chrétienne, que l'on nomme « théologie négative » ou, dans l'optique de ne pas renvoyer à une négativité qui n'est pas son unique principe, « théologie apophatique » – du grec *apophasis*, signifiant déclaration autant que négation[51]. Son principe en est fort simple. Chaque théologien s'accorde à signifier que Dieu est inatteignable, pour autant que la démarche même de la théologie est d'en comprendre au mieux la nature. Le procédé apophatique souligne, dès lors, l'impératif de progresser par voie de retranchement dans la connaissance théologique. L'homme ne peut affirmer ce qu'est Dieu. En revanche, il peut déclarer, et le faire qui plus est avec une véracité accrue, ce que Dieu n'est pas. Par conséquent, en retranchant ce qui ne relève pas du divin, il lui est possible de cerner les contours de ce qu'il est.

Le processus de la négation n'est toutefois pas indépendant de celui de l'affirmation et, à terme, aucun des deux modes de prédicat ne constitue à proprement parler le résultat du procédé théologique. Quand bien même l'affirmation et la négation, couplées, permettent d'approcher la définition du divin, elles ne le révèlent pas, car Dieu échappe à l'intellection. À la progression intellectuelle par la négative succède alors la découverte de l'ignorance inexorable de l'homme. L'aboutissement du cheminement apophatique est une impasse. La mise en lumière de l'incapacité à comprendre le divin joue cependant un rôle fondamental. Elle

---

[50] Jérôme Laurent*, L'éclair dans la nuit. Plotin et la puissance du beau*, Chatou, Transparence, 2011, p. 23.

[51] Cette dénomination est une construction historiographique. Certains auteurs soulignent qu'« à vrai dire, Denys n'emploie qu'une seule fois la formule "théologie négative" dans le titre du chap. 3 de la Théologie Mystique » *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : doctrine et histoire*, éd. André Derville, Paul Lamarche et Aimé Solignac, Paris, Beauchesne, 1991. En réalité, ces titres furent ajoutés plus tardivement. Pierre Hadot écrit « il serait peut-être préférable de parler d'apophatisme (du grec *apophasis*, négation) ou de méthode aphairétique (du grec *aphairesis*, abstraction) ». Il est vrai que le terme « abstraction » est plus pertinent pour décrire le procédé mis en œuvre. Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Études augustiniennes, 1981, p. 85.

prend la forme d'un vertige ou d'un élan et sert la plus haute étape réalisable de la manifestation de sa réalité. En somme, la voie de la théologie négative mène au constat d'une inaptitude de la connaissance humaine. Toutefois, dans ce constat d'échec réside paradoxalement le basculement de l'homme vers Dieu, basculement conçu comme un abandon à l'impassibilité et une simple reconnaissance de sa toute-puissance. La théologie négative peut, de fait, être définie comme une méthode déductive, mais aussi comme une forme de mystique[52]. Elle débouche sur une élévation spirituelle dégagée de toutes notions intellectives[53]. Le Pseudo-Denys en décrit le processus :

> « Il faut d'abord Lui imposer et en affirmer toutes les thèses des étants en tant que leur cause à tous, ensuite toutes les nier plus radicalement en tant qu'elle les surpasse toutes, enfin qu'on ne s'imagine pas que les affirmations soient contraires aux négations, puisque [la cause] qui est au-dessus aussi bien de toute négation que de toute position est bien plus encore au-dessus des privations[54]. »

La théologie apophatique neutralise chez l'homme le sentiment de compréhension du divin qui pourrait résulter des énoncés affirmatifs à son propos. En cela, elle permet de le maintenir dans la conscience de l'impossibilité de la connaissance de Dieu et de l'acheminer, de manière bien paradoxale, vers la reconnaissance de ce qu'il est vraiment, en tant que

---

[52] Selon son étymologie, le terme « mystique » vient du grec *mystèrion*, mystère, et *myô*, fermer les yeux ou être silencieux. Voir sur ce point Gérard Siegwalt, « Dieu au fond de nous, ou la mystique comme débordement du silence », *Langage apophatique*, vol. 55, n°3, octobre 1999, p. 413-423. L'auteur revient également sur l'importance de la prière et la distance entre la mystique et le panthéisme.

[53] « L'apophatisme procède de l'invocation et y conduit, ce qui signifie que l'œuvre de raison s'inscrit à l'intérieur d'une relation en forme de prière. […] L'homme spirituel investit dans son itinéraire vers Dieu les ressources de son imagination et de la transcendance propres au partenaire divin. » Charles Wackenheim, « Actualité de la théologie négative », *Revue des Sciences Religieuses*, tome 59, fasc. 2, 1985. p. 147-161, cit. p. 153-154.

[54] Cité dans l'article de Jean-Luc Marion, « Au nom : Comment ne pas parler de "théologie négative" », *Laval théologique et philosophique*, 55, n° 3, octobre 1999, p. 339-363, cit. p. 344. L'auteur écrit en réaction à la critique de la théologie négative de Jacques Derrida. Ce dernier décrit la théologie négative comme menant à une affirmation, n'étant finalement pas théologie négative, et fonde la notion de *déférance* pour dépasser la première. Or, il faut, selon Jean-Luc Marion, concevoir la place primordiale d'une « troisième voie », omisse par le philosophe.

mystère[55]. Cette reconnaissance ne constitue pas une connaissance, mais une expérience[56]. Ni négative ni positive, elle est le fruit d'une « transgression finale » qui s'exprime par le refus de « toute prétention à la prédication ». En d'autres termes, en prenant la mesure de l'étendue du mystère, l'homme fait l'aveu d'impossibilité. Ce constat laisse place au silence et à l'émerveillement :

> « L'âme qui, dépassant ce qui est accessible par les concepts propres à l'intervalle, cherche la nature qui a précédé le temps et qui n'est pas comprise dans l'intervalle : n'ayant rien à empoigner, ni lieu, ni temps, ni mesure, ni rien d'autre qui soit capable de recevoir la marche de notre pensée, mais glissant de tous côtés sans trouver de prise, elle est saisie de vertige, désemparée, et se tourne de nouveau vers ce qui est de la même origine qu'elle, et elle se contente, quant à ce qui est au-dessus d'elle, d'en connaître juste assez pour être convaincue qu'il y a autre chose que la nature des choses connues. Aussi, lorsque le discours va vers ce qui est au-delà du discours, est-ce "le moment de se taire" et de garder dans le secret de la conscience, sans pouvoir l'interpréter, l'émerveillement devant cette puissance indicible[57]. »

---

[55] « La pensée de Denys est donc un véritable *Discours de la méthode* pour toute nomination de Dieu. C'est d'ailleurs ainsi qu'il a été reçu au Moyen Âge. Clairement, il s'agit pour lui de dépasser le régime de ce qui peut être expérimenté : l'étant. […] Dire que Dieu est bon et non-bon serait contradictoire, mais en réalité, cette proposition signifie que Dieu n'est ni bon ni non-bon, parce qu'il est au-delà. Et sur ce point, il n'y a aucune contradiction. Autrement dit, il faut traverser toutes les couches de notre expérience, dépasser l'étant et le langage, pour penser Dieu comme au-delà de toutes choses. » Olivier Boulnois, « Qu'est-ce que la théologie négative ? », *Cahiers philosophiques*, vol. 158, no. 3, 2019, p. 33-52.

[56] « L'apophatisme signifie donc ici que si le Principe est au-delà de toute nature, de toute essence et de toute existence, il n'est pas au-delà de toute expérience. » Georges Vallin, « Essence et formes de la théologie négative » dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, 63e Année, No. 2/3, Avril-Septembre 1958, p. 167-201, cit. p. 181 ; « Il s'agit plutôt d'une "voie négative" de la théologie, qui vient faire nombre et s'articuler avec d'autres "voies" (ou méthodes) qui permettraient "rationnellement" de connaître Dieu, de parler de lui et de remonter à lui. Ces méthodes "rationnelles" sont à distinguer d'une voie expérientielle, qui est celle de la mystique, de l'expérience de la rencontre de Dieu, et qui lui est, on le verra assez régulièrement et "logiquement" associée. » Louis Panier, « Quelques notes sur la "théologie négative" - Incidences sémiotiques », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, n° 115, 2012.

[57] Grégoire de Nysse, *Homélies sur l'Ecclésiaste*, éd. Françoise Vinel, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996, Homélie VII, 8, p. 382-385 ; « Après qu'il eut parcouru, parmi les conceptions relatives à Dieu, toute l'étendue des conjectures au sujet de sa nature, qui sont tirées de son nom, ayant purifié la pensée de telles suppositions, et ayant adopté une foi pure de toutes ces notions, il fixa comme signe infaillible et manifeste de sa connaissance de Dieu le fait de croire que Dieu est grand et plus sublime que tout signe propre à le faire connaître », Grégoire de Nysse, *Contre Eunome*. II, trad. Raymond Winling, éd. Werner Jaeger Paris, Les Éditions du Cerf, 2013, 1, III, 89, p. 163-165 ; « De l'objet de sa recherche, si la pensée

Une image en négatif ?

Les parallèles entre le dispositif de l'image médiévale et la dynamique mise en lumière par la théologie négative nous semblent éclairants et seront l'objet de notre travail. La théologie apophatique exprime clairement de quelle manière la distance inéluctable entre l'humain et le divin mène pourtant à leur union. Elle invite à prendre en compte la double dimension de la frontière qui les distingue, passage autant que séparation. Or, la visée même de l'image, quelle que soit l'époque ou le contexte de sa conception, est de matérialiser la trace d'un objet ou d'un concept dont elle ne partage pas l'identité. *In absentia*, l'image sert de substitut à son sujet. Sa ressemblance autorise qu'on l'utilise comme relais d'une mise en conception mentale de ce sujet chez son regardeur. Le prototype, absent, devient présent comme message.

De telle sorte, l'image atteste d'une absence concrète tout en suscitant une présence idéelle. Toutefois, la ressemblance sous-tend une différenciation et figure une altérité. La conception humaine d'une image renvoie, dès lors, à la fois l'existence d'un prototype et, dans le même mouvement, à l'inexactitude de sa matérialisation et de sa perception sensible. En somme, la relation de l'homme à l'objet figuré, entendue comme expérience, se situe entre les deux procédés antithétiques de l'affirmation et de la négation. Il s'agit de « penser la représentation avec son opacité, et l'imitation avec ce qui est capable de la ruiner[58] ».

Mais la définition des qualités intrinsèques de la figuration, applicable à des degrés divers à toutes les images, ne suffit pas à faire le lien entre la théologie négative et le décor ecclésial du XIIe siècle. On l'admettra d'autant plus volontiers qu'il en va pareillement de

---

conjecture un aspect par le toucher des raisonnements, du fait même de ne pas pouvoir le voir, elle en conçoit un autre d'une certaine manière, en ce sens qu'elle acquiert en quelque sorte une connaissance claire du fait que l'objet de sa recherche se situe au-delà de toute connaissance. » *Ibid.*, 1, IV, 141, p. 195. Sur la question du silence dans cette perspective, voir Ghislain Casas, « Silence et pouvoir sacré : la théologie négative, de Plotin au Pseudo-Denys l'Aréopagite », *Langage des dieux, langage des démons, langage des hommes dans l'Antiquité*, éd. Luciana Gabriela Soares Santoprete et Philippe Hoffmann, Turnhout, Brepols, 2017, p. 281-305 ; Le silence est conçu « comme partie d'un discours incapable de tout dire ». Florin Crismareanu, « Les limites de la discursivité : "honorer par le silence" chez Maxime le Confesseur », *Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Pratical Philosophy*, vol. 10, n° 2, décembre 2018, p. 586-600, cit. p. 592. Le discours théologique s'appuie, sur ce point encore, sur Plotin : « Il faut nous éloigner en silence et cesser toute recherche, puisque nos réflexions nous plongent dans l'embarras ». Plotin, *Ennéades. VI*, trad. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1936, 8.

[58] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art,* Paris, Minuit, 1990, p. 220.

chaque proposition humaine, dans la mesure où l'affirmation d'un axiome en nie d'autres, par distinction. Malgré cela, certaines images peuvent rigoureusement être déterminées comme les supports d'une négation si tant est qu'elles portent en elles-mêmes les indices d'une inversion de leur valeur de vérité. La dialectique entre la réalité et la fiction, induite par l'image, ne s'opère pas en elle-même. En pratique, comme l'écrit Jean-Marie Klinkenberg, « toutes ces techniques [visuelles] doivent être considérées comme des embrayeurs de négation : l'enchâssement ou la partition ne produisent pas *ipso facto* la négation, mais produisent seulement une des conditions nécessaires pour l'apparition de celle-ci : la poly-isotopie[59] ». Dans les images que nous allons étudier plus bas, l'exactitude de l'objet mis en image est rejetée par la mobilisation des procédés plastiques de négation. Le rejet, induit chez son regardeur, porte sur l'idée d'une présence effective de l'objet figuré et, plus globalement, sur la vérité de sa définition. Il n'est efficace que parce qu'une autre négation s'effectue en parallèle : celle de la revendication à l'exactitude de l'image[60].

Prenons un exemple simple et fort parlant, celui du « monstre » roman. Au-delà de la portée morale évidente de ses représentations se pose la question de la valeur de leurs images et de leurs places au sein d'un ensemble plastique en étroite relation avec le sacré[61]. Nous ne pouvons qu'abonder dans le sens d'Olivier Boulnois qui, dans un article intitulé « *La rose du néant*. Scot Érigène et la manifestation de l'invisible », nous invite à repenser la déformation exacerbée et fictionnelle des « monstres romans »[62]. Par le biais de leur nature surréelle, ces

---

[59] Jean-Marie Klinkenberg, « À quelles conditions peut-on parler de négation dans l'image ? », *Actes Sémiotiques*, vol. 117, 2014 ; « Dans l'image figurative […], il ne s'agit en fait jamais d'une négation par privation ou annulation, mais plutôt d'une négation qui *articule* ou *démultiplie* les parcours interprétatifs possibles en concurrence entre eux. […] La négation doit être entendue comme un dispositif de modulation d'une direction. » Maria Guilia Dondero, « La négation dans l'image. Pour une approche énonciative », *L'image peut-elle nier ?*, dir. Sémir Badir et Maria Guilia Dondero, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2016, p. 17-35, cit. p. 19. Du même auteur, « Énonciations visuelles et négation en image : des arts aux sciences », *Actes Sémiotiques*, 114, 2011.

[60] De même par le langage écrit, en utilisant « la négation, on cherche à parler de l'Un en tant que cause, c'est-à-dire à exprimer linguistiquement ce qui fonde le langage lui-même en tant qu'il le fonde ». Ainsi, « la négation permet d'utiliser le langage de l'ontologie en opérant une disjonction entre la signification et la référence. » Ghislain Casas, « L'indicible comme principe paradigme néoplatonicien de l'apophatisme », *Cahiers philosophiques*, vol. 158, n° 3, 2019, p. 19-32, cit. p. 27 ; 30.

[61] Nombreuses sont les études de cet aspect. Par exemple, Thomas Dale, « Monsters, corporeal, deformities, and phantasms in the cloister of St Michel de Cuxa », *The Art Bulletin*, vol. 83, n° 3, 2001, p. 402-436.

[62] Olivier Boulnois, « La rose du néant. Scot Érigène et la manifestation de l'invisible », *Philosophie et théologie chez Jean Scot Érigène*, dir. Isabelle Moulin, Paris, J. Vrin, 2016, p. 55-82.

représentations ont un impact intellectif : elles « court-circuitent les médiations, empêchent l'âme de s'en satisfaire, et permettent un saut jusqu'au principe ». L'auteur voit, à raison, dans la présence de ces figures une influence des considérations chères à la théologie négative. La figure du monstre, anti-naturelle à l'excès, expose la définition de sa propre illégitimité en exacerbant son caractère fictif. Elle permet à l'homme, dès lors, de se penser lui-même grâce à l'altérité produite lors de la réception de l'image[63]. Le lien avait déjà été brièvement fait, sans plus d'explications, entre la théologie négative et le développement des « monstres ornés et innommés des *marginalia* ». Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet écrivent que :

> « La théologie négative a constitué un espace où fut pensé et objectivé des pratiques discursives partagées par tout le Moyen Âge. L'usage de descriptions impossibles et de figures à la limite de la représentation n'est pas le seul fait des disciples de l'Aréopagite, mais ces derniers en ont fait leur raison d'être. Ils ont placé cette limite du discours, phénomène ailleurs marginal, au cœur de leur système. Logiquement, les images reflètent ce courant théologique : l'ornement, qui se concentrait d'ordinaire dans les marges de la représentation, a pu être placé au centre de l'image jusqu'à en devenir le sujet principal[64]. »

Il est vrai que l'essor de ces figures est à rapprocher de la théologie négative[65]. Mais ce n'est pas tout. Il est possible de postuler que l'image du « monstre » sert, par extension, à susciter un sentiment d'altérité concernant l'ensemble du décor dont elle fait partie intégrante. Il nous semble, et cela est particulièrement frappant lorsque ces êtres sont placés dans des zones marginales comme les modillons d'une façade ou les marges d'une enluminure, qu'ils doivent

---

[63] Il ne s'agit pas d'« entraver la faculté de construire la figure mentalement, rejetant de fait son objet au-delà de l' "image" ». Maria Guilia Dondero, « La négation dans l'image. Pour une approche énonciative », art. cit., cit. p. 32. La figure ne pourrait être figurée sans la possibilité d'être construite mentalement. Elle ne permet pas exclusivement de rejeter l'objet mais aussi la capacité de l'homme à exprimer la vérité de l'objet. En étant visiblement le fruit de l'imagination, elle rend visible l'écart entre la pensée et la réalité.

[64] Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 166-168.

[65] Voir également Gil Bartholeyns, « Si l'on a raison de figurer l'infigurable », *Image et prototype*, éd. Thierry Lenain, Jean-Marie Sansterre, Ralph Dekoninck, Bruxelles, ASBL Degrés, 2011, [consulté en ligne]

probablement être pensés comme des méta-images[66]. Leur fonction serait, possiblement, de permettre au regardeur de s'interroger sur la valeur du décor elle-même et ainsi de provoquer un détachement face aux images, la leur comme celles qu'ils jouxtent. Ces images seraient en marge pour introduire l'homme à la vision de l'image principale, en définissant la distance nécessaire à son appréhension :

> « Car l'esprit insensé se trompe quand il pense de belles choses sur Dieu, car il suppose qu'il subsiste de cette façon. Mais il n'est pas trompé quand il s'agit de formes humbles ou confuses le concernant. Car, mené par l'esprit naturel et par le vrai raisonnement, il dit avec confiance qu'il n'est pas du tout comme ça[67]. »

En étant manifestement du ressort de la liberté de l'artisan ou du concepteur, les figures marginales fonctionneraient alors comme des repoussoirs. La répulsion suscitée serait tant morale, selon une fonction apotropaïque bien étudiée par ailleurs, que relative à l'image en tant que figure. En d'autres termes, ces images serviraient à l'avertissement du regardeur – voire du lecteur, si les deux se confondent –, invité à ne pas confondre l'image et les choses sacrées, qui en sont le prototype. Le monstre ou l'obscène ne saurait exister, effectivement, s'il y avait sacralité réelle de l'image, ce qui explique son absence dans l'icône[68]. Quoi qu'il en soit, le rejet de la *vérité de la figure* et celui de la *prétention à la vérité* de son support matériel sont intimement liés.

---

[66] Sur les images marginales, voir les études de Michael Camille, *Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997 et de Jean Wirth, *Les marges à drôlerie des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Genève, Droz, 2008.

[67] Jean Scot Érigène, *Expositiones in Ierarchiam coelestem*, éd. Jeanne Barbet, Turnhout, Brepols, 1975, II, 52. Il reprend le Pseudo-Denys dont il fait le commentaire : « des figures sacrées de nature plus relevée induiraient vraisemblablement en erreur plus d'un homme, car elles les pousseraient à imaginer les essences célestes comme des figures d'or ou comme des êtres lumineux lançant des rayons ». Il convient d'« user des métaphores sans ressemblance. Ce faisant, elle empêche notre tendance vers la matérialité de se contenter paresseusement d'images insuffisantes, et en même temps, elle élève la partie de l'âme qui tend vers les hauteurs » Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Hiérarchie céleste* dans *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Aubier, 1943, 141 A-141 C.

[68] L'icône byzantine est assez similaire en ce qu'elle induit une distanciation entre le prototype et l'image toutefois elle ne le fait pas par les mêmes moyens plastiques. Ceux-là sont même aux antipodes puisque sont privilégiés notamment la bidimensionnalité de la figuration et l'anonymat de l'artisan.

Dans la quête du divin, la théologie négative fait de l'image un média privilégié. Elle prône, nous l'avons souligné, l'usage de la contradiction dans le cheminement vers Dieu. Or l'image, ambivalente par nature, se tient à la limite de la similitude et de la dissemblance. Elle est à même de supporter la figuration d'une aporie et d'inciter de la sorte le regardeur au dépassement de sa propre perception en étant à la fois image et contre-image. Sa spécificité est bien d'être « à la fois chose et non-chose, elle se trouve à mi-chemin entre la pure tangibilité et des rêves éthérés : c'est le paradoxe d'une irréalité réelle[69] ».

La confrontation à l'œuvre plastique invite l'homme à aller au-delà du sens manifeste et concret pour atteindre un sens latent qu'elle ne contient pas, mais qui est destiné à être communiqué. Plus encore, le discernement de l'image – de sa ressemblance et de sa vacuité – engage l'homme à prendre en considération les limites de son propre entendement quant à l'appréhension du divin. Le cheminement mental de l'homme face à l'image portant sur Dieu emprunte les trois modes propres à la théologie apophatique, dont seuls les deux premiers sont du domaine de l'intelligible. Un mode de prédicat affirmatif permet la reconnaissance de l'objet. Un autre mode emprunte la voie négative et sert la prise en considération du caractère illusoire de l'image et de l'absence de cet objet. Le dépassement, qui qualifie non seulement l'image, mais aussi l'intellect humain, en est l'aboutissement. La dernière étape mène à l'acceptation du mystère divin, car, et selon la formule que nous avons choisi de donner au titre de ce travail :

> « Plus l'esprit dans sa marche en avant parvient, par une application toujours plus grande et plus parfaite, à comprendre ce qu'est la connaissance des réalités et s'approche davantage de la contemplation, plus il voit que la nature divine est invisible. Ayant laissé toutes les apparences, non seulement ce que perçoivent les sens, mais ce que l'intelligence croit voir, il tend toujours plus vers l'intérieur jusqu'à ce qu'il pénètre, par l'effort de l'esprit, jusqu'à l'invisible et l'inconnaissance et que là il voit Dieu. C'est en cela que consiste en effet la vraie connaissance de celui qu'il cherche et sa vraie vision, dans le fait de ne pas voir[70]. »

---

[69] Gottfried Boehm, « Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images », *Trivium*, 1, 2008.

[70] Grégoire de Nysse, *Vie de Moise ou traité de la perfection en matière de vertu*, trad. Jean Daniélou, Paris, Les Éditions du Cerf, 1955, p. 162-163. « L'âme, à la recherche de Dieu, écrit-il, croit d'abord l'atteindre dans les lumières qu'elle en reçoit, jusqu'à ce que, d'échec en échec, elle finisse par

Au demeurant, le processus d'appréhension de l'image, que l'on peut rapprocher de celui de l'illusion d'optique, sert la compréhension de la relation de l'homme au divin. La perception visuelle met à l'épreuve le regardeur, le pousse dans ses retranchements, l'oblige à aller au-delà.

L'image artificielle et l'homme, image de Dieu

Pour les médiévaux, l'image est pensée à l'aune d'un problème ontologique beaucoup plus vaste. Les parallèles dégagés entre l'image et la théologie négative expliquent que l'un des pionniers de cette approche, Grégoire de Nysse, utilise fréquemment la métaphore de l'image artificielle à des fins théoriques. Sous la plume du théologien, la comparaison entre l'homme et l'image artificielle n'a d'autre but que de faire surgir chez le premier la conscience de sa propre nature. L'image artificielle est, en effet, à la fois matière et conception mentale. Elle est matière à laquelle est donnée – par la force d'une volonté et le recours à une technique – une forme, la forme correspondant plus ou moins fidèlement à une idée préexistante. L'homme est quant à lui à la fois corporel, créé, et fait à l'image de Dieu. En ce sens, l'image artificielle est pour le Cappadocien le reflet du fonctionnement de la dualité de la nature humaine plus que de sa réalité. En tant qu'objet sensible, composé d'éléments solides, l'image peut être définie par sa matérialité palpable et ce qu'il en ressort immanquablement : une étendue spatiale et un caractère éphémère propres à la matière. Toutefois, parce qu'elle n'est pas que le fruit du geste de l'homme sur le monde, mais aussi celui de son intellect, l'image dépasse la simple condition matérielle pour refléter une disposition de l'esprit humain. À ce titre, elle forme un relais entre la sphère sensible, à laquelle elle appartient pleinement, et le monde du concept et de l'universel. Dans sa comparaison avec l'homme, la création plastique est pensée comme un geste, une action sur la matière du monde à partir d'un principe issu de l'intellect humain. Selon cette perspective, la création de l'image artificielle sert d'analogie à la possibilité en

---

comprendre que voir Dieu consiste à ne pas voir et que c'est dans cette quête elle-même que réside la connaissance de Celui qui surpasse toute connaissance », Introduction de Jean Daniélou, *ibid.*, p. 21.

puissance qu'à l'homme de restaurer sa ressemblance en la rendant conforme à l'image divine dont il est également constitué[71].

Ne nous y trompons pas, le reflet qui s'instaure entre l'homme et l'image artificielle est de l'ordre de la modalité et non de l'essence[72]. Seul l'homme est à l'image de Dieu et le reste de la Création lui est inférieur. Cependant, l'œuvre faite de main d'homme permet de penser l'union de l'étant à Dieu, puisqu'il s'agit d'un acte de rénovation de la ressemblance. L'homme se fait l'artisan de sa propre restauration, celle de sa ressemblance avec l'image de Dieu qu'il porte en lui. Ainsi :

> « La ressemblance, dont l'image peinte est censée illustrer le fonctionnement, accomplit l'image donnée non dans sa détermination formelle, déjà parfaite puisqu'elle est *eikôn* de Dieu, mais dans sa capacité, dans sa puissance de se révéler. […] La première image n'est en effet qu'en puissance image de l'identité divine, et, par conséquent, seulement en puissance cette image vivante identifiée à l'homme. Elle ne devient entièrement ce qu'elle est supposée constituer selon le dessein de la création divine, que par l'acte qui reproduit, sur le plan de la disposition propre à la nature humaine, la création dont elle est *ab initio* l'objet [73]. »

Confronté à l'image artificielle, conscient désormais des limites de celle-ci, le regardeur peut se considérer lui-même comme un être pensant[74]. L'image ne permet pas tant de figurer ce qu'est la chose que la manière dont la chose est connue. Selon une perspective néoplatonicienne, elle renvoie le regardeur à son propre rôle face au décor et à son être,

---

[71] Sur la distinction entre image et ressemblance ainsi que son influence sur la peinture murale, voir Christian Heck, « Rejet des apparences ou vérité des formes : ressemblance spirituelle et mimesis dans la peinture médiévale », *Représentation de l'invisible au Moyen Âge*, éd. Jean-Charles Herbin, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2011, p. 86-138.

[72] Comme chez Plotin « l'être vivant, doué d'une âme, sera toujours plus beau que la plus resplendissante statue ». Eugénie De Keyser, *La signification de l'art dans les* "*Ennéades*" *de Plotin*, Louvain, Publications Universitaires de Louvain, 1955, p. 47.

[73] Voir l'ouvrage, essentiel pour notre étude, d'Anca Vasiliu, *Eikôn : l'image dans le discours des trois Cappadociens, op. cit.*, cit. p. 280.

[74] « Déterminer quelque chose comme quelque chose est un acte créateur fondamental qui ne s'exerce pas seulement à un niveau linguistique, mais également entre l'œil et le monde matériel. Aussi faible que puisse sembler le seuil entre artefact visuel et simple objet dans le prétendu barbouillage de petits enfants, dans des créations archaïques ou dans le contexte de la modernité, au fond, il marque une césure sans pareille. Car, par la manifestation matérielle d'un immatériel, qui devient par-là visible, se définit l'humanité. » Gottfried Boehm, « Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images », *op. cit*.

dissemblable des images perçues[75]. Elle permet en cela de susciter l'appréhension de Dieu par la connaissance de soi, car l'homme est *Imago Dei*. Concrètement, la perception suit plusieurs étapes qui se chevauchent. La première est à la fois la considération à la fois sensible et la saisie intellectuelle :

> « Comme par les oreilles, l'esprit, par les yeux, saisit ce qui est à l'extérieur du corps ; il tire à lui les images des choses visibles et reproduit en lui-même les traits de ce qu'il voit. […] Des étrangers, qui ne se connaissent pas, entrent dans la ville par la même porte, mais cette rencontre à l'entrée ne leur crée pas des liens de famille ; car ils peuvent, une fois à l'intérieur, se séparer pour rejoindre leurs parents. Quelque chose d'identique semble se passer dans l'esprit. Souvent à partir de différents sens, une seule connaissance est formée en nous, le même objet étant divisé en plusieurs parties selon les sens[76]. »

L'harmonie qui se dégage de l'œuvre plastique n'est pas directement contenue dans l'image disparate, mais construite en l'esprit. Parce que ces deux voies – sensible et mémorielle – peuvent être conscientisées par l'homme, l'image permet qu'il se pense lui-même comme étant, à l'instar de celle-ci, de nature duelle :

> « La nature des êtres se divise en deux parties, selon la distinction supérieure. Une part est sensible et matérielle, l'autre intelligible et immatérielle. Ainsi, appelons-nous sensible tout ce que nos sens peuvent saisir et intelligible ce qui dépasse la connaissance sensible. De ces êtres, l'intelligible ne connaît ni fin ni limite, alors que l'autre est entièrement borné. Toute matière se détermine en quantité et en qualité par son poids, sa forme, sa surface et sa figure, si bien que ce que nous pouvons voir limite par là même notre savoir. Qui cherche à comprendre la matière ne peut donc rien imaginer en dehors de ces délimitations. Au contraire, l'intelligence et l'immatériel, libres de toute enveloppe, échappent aux limites, car ils ne sont nullement bornés. À son tour la nature intelligible se divise en deux. Une partie n'a pas été créée, elle est la créatrice du monde, elle est toujours ce qu'elle est, toujours semblable, au-delà de toute addition ou diminution ; elle ne peut admettre de biens. L'autre doit sa naissance à la création, elle regarde sans cesse vers la cause première des êtres et c'est par

---

[75] « Où chercher la signification de tout ce qui est ? Plotin répond sans hésiter : dans le moi. Pour lui, le point de vue privilégié est le point de vue intérieur, où l'esprit prend conscience de son activité propre et saisit, dans cette activité, l'activité absolue par laquelle est produite toute réalité. » Rose-Marie Mossé-Bastide, *La pensée philosophique de Plotin*, Paris, Bordas, 1978, cit. 11.

[76] Grégoire de Nysse, *La création de l'homme*, trad. Jean Laplace, Paris, Les Éditions du Cerf, 1944, X, 152 C- 153 A, p. 118-119.

> participation à la transcendance du bien qu'elle se maintient dans son état ; elle est constamment créée en quelque sorte, se développant vers le meilleur pas les progrès qu'elle effectue dans le bien[77]. »

Reconnaissant sa dualité grâce à l'image, l'homme se détache des perceptions sensibles. Il dépasse également les considérations intellectuelles, qui ne relèvent pas de sa parenté avec Dieu ; l'image suppose, comme l'exégèse, un « saut herméneutique » chez celui qui l'appréhende, depuis le sens littéral à celui, intérieur, de la foi[78]. Par ce dépassement, l'élévation, à proprement parler, peut avoir lieu. En somme, le procédé de perception de l'image artificielle par l'homme est une succession de distinctions qu'il opère à la fois sur l'image et sur sa propre nature : distinction de la sensation visuelle et de l'intellect d'abord, distinction, ensuite, de ce qui chez lui est à la ressemblance et ce qui est à l'image de Dieu. Au terme de ce parcours, l'homme peut œuvrer, à l'instar de l'artisan, pour l'embellissement de ce qu'il est par essence, et ce notamment parce qu'il saisit l'ambivalence de sa propre nature, à la fois à l'image et à la ressemblance. Si le statut d'image lui est donné, le retour à la ressemblance s'apparente à une restauration : elle est le fruit du libre arbitre. Basile de Césarée explique combien l'image matérielle s'avère nécessaire :

> « En regardant l'extérieur, nos yeux ne se voient pas eux-mêmes, à moins de rencontrer une surface ferme et polie, qui reflète comme dans un reflux une vision, lovée au fond d'eux-mêmes. Il en est de même des Écritures qui nous permettent de déceler notre esprit. La lumière qu'elles dégagent nous permet de découvrir ce que nous sommes. Faute d'intelligence, d'examen attentif, nous ignorons ce que nous sommes et pour quoi nous sommes. Insouciants de nous-mêmes, nous ignorons ce qui est à la portée de notre intelligence et les moindres choses qui sont en nous. […] "Merveilleuse est la science de toi que je tire de moi" veut dire l'art qui m'a façonné, la science qui a structuré mon corps, à partir d'un humble germe, j'ai découvert la grandeur de celui qui l'a façonné[79]. »

---

[77] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques, op. cit.,* Homélie VI, p. 140-141.

[78] Gilbert Dahan, *Lire la Bible au Moyen Âge : essais d'herméneutique médiévale,* Genève, Droz, 2009, cit. p. 20.

[79] Basile de Césarée, Homélie « L'homme créé à l'image de Dieu », cité dans *L'homme icône de Dieu : la Genèse relue par l'Église des Pères : textes de l'antiquité chrétienne, des sources bibliques à Cyrille d'Alexandrie et Léon le Grand*, éd. Adalbert-Gautier Hamman, Paris, Migne, 1998, p. 177-178.

La sculpture et le portail

Ces réflexions, très théoriques, sont les préalables nécessaires à la compréhension des trois ensembles que nous entendons étudier ici. C'est au regard de ces développements abstraits que les décors des portails de Saint-Pierre d'Aulnay, de Saint-Pierre de Moissac et de Saint-Denis pourront, à notre sens, être compris. Avant de rentrer dans le détail de l'étude des images, il nous semble important de souligner les particularités communes de ces ensembles.

Parce qu'elles sont campées autour des accès à l'édifice, les sculptures entrent en relation avec l'acteur d'un franchissement qui est simultanément celui d'une appréhension visuelle des images. L'un des principes qui semblent essentiels à prendre en compte est donc le mouvement de l'homme qui pénètre dans l'église au terme d'un parcours physique. Ce cheminement fait écho à l'expérimentation sensible de la sculpture, un objet en trois dimensions impliquant une gravitation de l'homme autour de lui pour être saisi dans sa totalité. Or, la dynamique cinétique paraît indissociable du procédé mental qu'induit la vision de l'image en l'esprit de celui qui l'envisage, ce que nous tâcherons de démontrer. Nous chercherons, dès lors, à établir que la réception intellectuelle du décor d'une façade peut être considérée comme un prélude à la traversée de son seuil[80]. L'image en cet endroit servirait à apprêter l'homme à l'union liturgique, au sein de l'édifice.

Les principales caractéristiques de la sculpture ne sont pas neutres à cet égard. Les sculptures sont, en effet, des objets en volume. Placées à même la surface du mur, elles impliquent un jeu de graduation dans l'épaisseur de ce dernier, notamment lorsqu'elles se développent sur les voussures d'un portail, voussures structurellement disposées en degrés[81]. La forme échelonnée répond, selon nous, à une dynamique de compréhension qui se veut progressive ; les voussures peuvent être appréhendées comme des marches visuelles : les images dont elles sont les supports paraissent induire une évolution par étapes de la pensée du regardeur.

---

[80] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, New York, Pays multiples, Johnson Reprint Corporation, 1969.

[81] Christine B. Verzar, « Medieval passageways and Performance Art. Art and Ritual at the Thresold », *Arte medieval*, n° 2, 2004, p. 63-74.

L'une des particularités connexes au volume de la sculpture est qu'elle procède d'un élagage de la matière, là où les autres créations artisanales sont issues d'un assemblage d'éléments plus ou moins hétérogènes. Cet aspect, dans une société où la forme et le matériau entrent en harmonie avec le discours et participent pleinement de la signification de l'image, n'est pas neutre[82]. La sculpture est, dans ses modalités plastiques, conforme au procédé de distinction nécessaire au cheminement théologique par la négation ou plutôt, ce qui est lourd de sens, au retranchement mis en exergue par la théologie apophatique[83]. Comme le développe notamment le Pseudo-Denys :

> « C'est là une vision véritable et une véritable connaissance, et par le fait même qu'on abandonne tout ce qui existe, on célèbre le Suressentiel sur le mode du suressentiel. De même, pour façonner une statue de leurs propres mains, les sculpteurs dépouillent d'abord [le marbre] de toute matière superflue qui s'opposait à la pure vision de la forme cachée ; et leur seule opération propre, c'est précisément ce dépouillement qui seul révèle la beauté latente[84]. »

Une telle conception de la sculpture est la transcription chrétienne de sa formulation néoplatonicienne[85]. La technique y est l'une des métaphores du processus d'abstraction mental, l'*aphairesis*, consistant à aller du sensible vers le monde des Idées. Comme l'affirme Plotin dans ses *Ennéades* :

---

[82] Herbert Kessler, *Seeing medieval art, op. cit.*

[83] Ainsi, Olivier Boulnois souligne que Denys emploie le terme de « "retranchement" (aphairesis) et non de "négation" (apophasis) : il s'agit d'une soustraction qui souligne la transcendance et non d'une simple négation symétrique de l'affirmation. » Olivier Boulnois, « Qu'est-ce que la théologie négative ? », *Cahiers philosophiques*, vol. 158, n° 3, 2019, p. 33-52 ; Le terme « retranchement » ne correspond pas tant à une négation qu'à la monstration d'une inadéquation. Il ne s'agit pas de supprimer mais de dire que la proposition n'est pas adéquate, notamment au moyen d'une dissemblance. En définitive, la négation est une distinction et non l'affirmation d'une proposition contraire.

[84] Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Théologie mystique*, dans *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, *op. cit.*, 1025 B, p. 180.

[85] Sur la théologie négative, héritière du système néoplatonicien. Georgiana Huian, « Expressing the transcendence: the beginnings of the negative theology in the writings on Plotinus », *Philosophy. Journal of the Higher School of Economics*, III, 1, p. 93-120. De manière plus générale, Antoine Lévy, « Porphyrius Christianus. L'intégration différenciée du platonisme à la fin du IVe siècle (S. Grégoire de Nysse / S. Augustin d'Hippone) », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 88, n° 4, 2004, p. 673-704 ; *Néoplatonisme et philosophie médiévale*, éd. Linos G. Benakis, Turnhout, Brepols, 1997.

> « Il est clair que la pierre, en qui l'art a fait entrer la beauté d'une forme, est belle non parce qu'elle est pierre (car l'autre [la pierre brute] serait également belle), mais grâce à la forme que l'art y a introduite. Cette forme, la matière ne l'avait point, mais elle était dans la pensée de l'artiste, avant d'arriver dans la pierre ; et elle était dans l'artiste non parce qu'il a des yeux ou des mains, mais parce qu'il participe à l'art. Donc cette beauté était dans l'art, et de beaucoup supérieure ; car la beauté qui est passée dans la pierre n'est pas celle qui est dans l'art ; celle-ci reste immobile, et d'elle en vient une autre, inférieure à elle […]. Car plus elle va vers la matière en s'étendant dans l'espace, plus elle s'affaiblit, plus elle est au-dessous de celle qui reste dans l'unité. […] Les arts n'imitent pas directement les objets visibles, mais remontent aux raisons d'où est issu l'objet naturel[86]. »

L'art ne se trouve pas dans la pierre, mais dans l'esprit de l'artiste et sera connu par l'observateur par le biais de l'objet qui ne le contient pas. Inscription d'une idée dans la matière par l'homme, l'image suppose paradoxalement une sorte de transgression lorsqu'elle est regardée. Elle invite l'observateur à dépasser les limites de sa matérialité comme à se dépasser lui-même en tant qu'être de chair. Au terme d'un extrême dépouillement de lui-même, l'homme parvient à ce qu'il y a de plus pur en lui. Ce double mouvement est théorisé par Plotin qui conseille :

> « Si tu ne vois pas encore la beauté en toi, fais comme le sculpteur d'une statue qui doit devenir belle […]. Comme lui, enlève le superflu, redresse ce qui est oblique, nettoie ce qui est sombre pour le rendre brillant, et ne cesse pas de sculpter ta propre statue[87]. »

Nous verrons au fil de ces pages que l'idée d'une sculpture s'offrant en modèle à la purification de son regardeur sera reprise par les théologiens[88]. L'homme, à l'image de Moïse,

---

[86] Plotin, *Ennéades. V*, trad. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1931, 8, 1.

[87] Plotin, *Ennéades. I*, trad. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1926, 6, 9.

[88] « La métaphore de la purification qui désigne aussi cette exégèse [négative] est la plus commune […] Il s'agit, ici encore, de dégager dans toute sa pureté l'élément proprement significatif et anagogique du symbole, et de rejeter tout ce qui pourrait obscurcir cette signification d'ordre transcendant, et, plus encore, tout ce qui porte le trouble ou la perversion dans le regard de l'intelligence elle-même. » René Rocques, « Symbolisme et théologie négative chez le Pseudo-Denys », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, mars 1957, p. 97-112, cit. p. 101.

doit polir son être « comme un habile statuaire, qui a achevé toute la statue de la vie [89] ». Selon cette analogie, l'*imago Dei* est le modèle et l'être est la matière que l'homme façonne et doit parfaire avant d'entrer dans l'église.

Au-delà des spécificités monographiques, ce travail contribuera, nous l'escomptons, à rendre à la théologie apophatique la place qui lui revient dans notre discipline. Nous n'avons pas l'ambition de formuler une réponse à la question de l'apparition des grands portails romans, question qui s'inscrit dans une généalogie conséquente[90]. La recherche des influences formelles, importante par ailleurs, n'explique nullement les origines de l'émergence de ces ensembles. Nous voudrions cependant souligner un point qui nous semble essentiel et qui contribuera peut-être à la compréhension de ce phénomène. Reprenons l'interrogation préliminaire de Jean-Pierre Caillet : « le premier point à aborder est très certainement ce qui a trait à la justification d'une imagerie à caractère dogmatique et/ou catéchétique au seuil de l'édifice – alors que ne craignons pas de le rappeler, la nature même de religion à « mystère » propre au christianisme ne s'accordait initialement guère à un affichage public de cet ordre[91] ».

Il nous semble que le parallèle entre la théologie négative et le fonctionnement de la sculpture monumentale explique ce paradoxe apparent. Au regard du fastidieux développement que nous venons de faire dans les pages précédentes – que le lecteur nous pardonne –, nous pouvons avancer l'hypothèse que l'« affichage public », mis en œuvre sur le portail roman, ne relève pas tant de la monstration d'une vérité divine que de la révélation de l'étendue de son mystère. Il est possible de penser qu'un lien existe entre le développement des décors sculptés en cet endroit et l'essor en Occident des principes de la théologique apophatique et de la place singulière qu'elle offre à la métaphore de la sculpture. La considération de l'image dans la

---

[89] Grégoire de Nysse, *Vie de Moise ou traité de la perfection en matière de vertu, op. cit*, II, 313, p. 131.

[90] Nous renvoyons à la très complète synthèse historiographique d'Anne-Orange Poilpré, « Le portail roman et ses images sculptées. Pierre angulaire de l'histoire de l'art médiéval européen », *Le portail roman XI*e*-XII*e *siècles. Nouvelles approches, nouvelles perspectives*, *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 45, 2014, p. 7-20. Sur la question de l'apparition des portails voir, de manière globale Marcel Durliat, « L'apparition du grand portail historié dans le midi de la France et le nord de l'Espagne », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 8, 1977, p. 7-24. ; Jean-Pierre Caillet, « Retour sur les grands portails romans. Essai sur les causes de leur essor *», L'image en questions : pour Jean Wirth*, dir. Frédéric Elsig, Pierre Alain Mariaux, Brigitte Roux et al., Genève, Droz, 2013, p. 34-41 ; Caroline Roux, « Entre sacré et profane. Essai sur la symbolique et les fonctions du portail d'église en France entre le XIe et le XIIIe siècle », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 82, fasc. 4, 2004, p. 839-854.

[91] Jean-Pierre Caillet, « Retour sur les grands portails romans. Essai sur les causes de leur essor », *op. cit.*, p. 34.

principale zone de seuil de l'édifice sacré laisse supposer que cette dernière sert de propédeutique à l'entrée dans l'église et prépare l'homme à la liturgie[92].

Or, la théologie négative prône un cheminement spirituel qui requiert, certes, des outils intellectuels, mais dont la finalité n'est autre que l'acceptation totale d'un mystère, un recours qui n'est jamais mieux sollicité que dans l'acte liturgique, se déroulant dans l'édifice. Ce cheminement mental peut être résumé ainsi : l'homme saisit d'abord l'image artificielle de Dieu et identifie, à travers elle, le prototype, il comprend ensuite l'imperfection de l'image et sa distance avec le divin, il considère, enfin, le caractère trompeur de sa propre pensée. Il accepte alors que ce qu'est Dieu va au-delà de l'humainement concevable. Au franchissement physique répondrait un affranchissement – le fait de se rendre libre – non seulement vis-à-vis du contact sensible avec l'image de pierre, mais aussi un affranchissement – au sens d'une émancipation de la servitude terrestre – vis-à-vis de la prétention à la connaissance de Dieu *via* les catégories humaines de pensée[93]. Cet affranchissement est un anoblissement de l'être qui, par retranchement, peut retrouver la royauté qui convient à sa part divine, faite à l'image, et qu'il est amené à restaurer.

La théologie négative met l'intériorité de l'homme au premier plan, lui qui est supérieur à toute la Création par son statut d'image de Dieu. L'étude de ces mécanismes, et celle de leurs impacts sur l'image médiévale, remet profondément en cause la conception de la société médiévale comme relevant de l'*ontologie analogiste* définie par Philippe Descola[94]. Faire de la réalité du monde médiéval occidental un fractionnement d'individualités, nécessitant des mises en relations analogiques entre les existants pour acquérir une stabilité, c'est oublier un peu vite que la réalité des hommes médiévaux ne se situe pas sur le plan des choses terrestres et physiques discontinues, mais sur celui des principes universaux[95]. L'homme médiéval ne se

---

[92] Comme l'écrit à juste titre Éric Palazzo, les décors du portail doivent être considérés « à partir de l'idée selon laquelle la porte est véritable le lieu de passage, l'espace de transition entre le monde extérieur et celui de l'église où se déroulent les actions sacrées et sacramentelles de la liturgie ». Éric Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2014. p. 134.

[93] « Par leur forme et leur imagerie, les portiques et les façades signalaient le passage entre le monde matériel et le monde spirituel qui s'accomplissait lorsque le fidèle pénétrait dans l'enceinte consacrée. » Herbert L. Kessler, *L'œil médiéval : ce que signifie voir au Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 2015, p. 112.

[94] Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

[95] Voir par exemple, l'ouvrage, au titre évocateur, de Christophe Erismann, *L'homme commun : la genèse du réalisme ontologique durant le haut Moyen Âge*, Paris, J. Vrin, 2010.

distingue pas ontologiquement de ses semblables puisqu'il est, comme eux, fait à l'image de l'unique Dieu. En tant qu'homme, et pour la même raison, il jouit de la même intériorité profonde que les autres hommes, mais non pas que les autres existants, puisqu'il est supérieur dès son origine au reste de la Création. Cette dernière, harmonique, ne constitue pas un collectif unique puisque seul l'homme est, au même titre que ce que l'auteur décrit du naturalisme, un être raisonnable, capable d'intentionnalité et de conscience réflexive : il est le maître de la Création, capable de la nommer, mais aussi de créer autre chose à partir de celle-ci et de se faire démiurge. L'image médiévale n'a pas pour objet « de rendre présents des réseaux de correspondance entre des éléments discontinus[96] ». Si, mais comme toute image, elle est issue d'une association d'éléments signifiants qui entrent en relation, elle ne peut pas être uniquement pensée en termes d'appropriation du réel et de création de relations analogiques apportant cohérence et stabilité. L'image médiévale est aussi un lieu de tensions, de paradoxes, d'altérités, de dissemblances enfin. Elle suscite un processus mental d'abstraction dans lequel, assurément, l'intentionnalité l'emporte sur la physicalité. L'image, en montrant le caractère illusoire de l'isomorphisme, révèle une condition humaine commune et une capacité de l'esprit propre à l'homme.

L'Art, le doctorant et la manière

Faire abstraction de la « forêt de signes » qui nous entoure pour se concentrer sur « la forêt de symboles » qu'est l'exégèse n'est pas toujours chose aisée[97]. Si, comme l'écrit Musil, « la forêt est une entité malaisément exprimable », son abord suppose de prendre certaines précautions. Avant d'évoquer les sources qui ont su retenir notre attention, leurs fleurs et leurs épines, une brève présentation de l'approche sémiotique de ce travail de doctorat semble être une nécessité, bien qu'elle puisse sembler abstruse au lecteur.

Le lien que nous entendons mettre en lumière entre la théologie négative et le décor monumental de trois portails de la première moitié du XIIe siècle peut être classifié en plusieurs

---

[96] Philippe Descola, « La fabrique des images », *Anthropologie et société*, 30, 3, p. 167-182, cit. p. 179.

[97] Nous empruntons ces expressions respectivement à Roland Barthes (*Mythologies*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1957, p. 52) et à Martine Dulaey (*L'initiation chrétienne et la Bible (Ier-VIe siècles) : des forêts de symboles*, Paris, Librairie générale française, 2001)

axes. Notre méthodologie n'est pas sans faire écho à l'approche apophatique puisque les trois pôles spéculatifs de notre approche suivent la triade affirmation-négation-dépassement. Pour chaque édifice, il s'agit de déterminer les liens historiques concrets entre le décor étudié et la pensée théologique ayant pu nourrir sa conception, une démarche qui justifie la perspective monographique que nous avons privilégiée. Si nous n'entendons nullement faire parfaitement coïncider les textes avec les images, la compréhension des premiers nous paraît pourtant nécessaire à l'approche des secondes. Bien qu'ils ne soient pas un calque les uns des autres, ils portent l'empreinte d'un schéma de pensée commun, dont ils dérivent. S'interroger sur l'influence du texte sur l'image ou de l'image sur le texte revient à se questionner, bien souvent, sur « qui de la poule ou de l'œuf ? ». Les images médiévales, du moins celles monumentales des églises constituant notre *corpus,* sont, au même titre que les textes théologiques, l'œuvre des clercs de leur époque. De même que, nous le verrons, la quête médiévale de la Vérité prend pour base des divergences formelles pour mieux saisir une essence divine unique, la mise en relation des médias peut amener, par le croisement des sources, l'historien à une compréhension accrue d'un climat intellectuel et, plus particulièrement dans notre cas, du rapport de l'homme à Dieu d'une époque. À l'image des Arts libéraux, unis par une Sagesse singulière qui en est la source, la compartimentation disciplinaire moderne s'estompe dès lors que l'on entend étudier, au-delà des disciplines, leur origine humaine.

L'étude menée naît de la volonté de saisir un certain mode de « penser le monde ». La mise en exergue du contexte des œuvres, en tant qu'elles sont particulières, semble cependant primordiale. Les hypothèses que nous développerons dans une succession d'approches monographiques prendront appui sur des figures de clercs qui sont à l'origine d'une pensée théologique textuelle, mais sont aussi les probables ou avérés concepteurs de décors visuels. Suger, abbé de Saint-Denis, est à la fois auteur et concepteur de la nouvelle basilique du XIIe siècle. Jean Scot Érigène, sur lequel s'appuie la pensée de l'abbé Suger, est lui-même un théologien, mais aussi un poète et, probablement, un concepteur de décor. Gilbert de la Porrée, commentateur de Boèce, est décrit dans son *Planctus* comme l'initiateur de reconstructions et de décors.

Nous l'avons souligné, la question du rapport du texte à l'image requiert une certaine prudence, puisqu'il existe pour l'homme médiéval une réelle conscience des possibilités divergentes des deux médias. Toutefois, nous les mettrons fréquemment en parallèle, et ce notamment lorsque le discours exprimé par le biais de ces deux médias relève d'un unique auteur. Il s'agit d'y percevoir un discours métaphysique – dans l'acception étymologique du

terme : un discours qui, par le truchement des choses physiques, tend vers la connaissance d'une unique vérité.

L'étude des portails de Saint-Denis, de Saint-Pierre de Moissac et de Saint-Pierre d'Aulnay, ainsi que des modes de connaissance spirituelle prônés par la théologie apophatique, n'est devenue l'objet de ce travail que dans un second temps. La richesse de ce rapprochement s'est imposée à nous. Nous avions, en effet, entamé une étude du thème figuratif des Vieillards de l'Apocalypse. Or, l'image des Anciens est très stéréotypée. Bien que ces figures bibliques soient mises en images sur de nombreux décors, leur mode de figuration ne change pas, ou si peu. Force est de constater que, pour apprécier la signification de ce thème, il nous faut comprendre l'ensemble du décor, auquel il prend part. Le motif est inséré dans un ensemble signifiant. Il fait sens en vertu de ses interactions avec les images qui l'entourent, ainsi qu'avec son support monumental. Dès lors, pour être perspicace, notre étude devait être monographique.

La découverte de la théologie négative – dont nous ignorions tout à l'aube de nos recherches – a orienté la réunion des trois études. Dans l'intention de dégager l'importance de la théologie négative sur la sculpture monumentale, nous ne pouvions nous borner à traiter un unique décor. Il n'en reste pas moins que les œuvres étudiées forment, en l'état, un tout cohérent. La mise en parallèle de trois études monographiques nous permettra, nous l'espérons, à la fois de souligner les spécificités des décors étudiés et de mettre en exergue des liens entre ceux-là. Nonobstant les zones géographiques distinctes et les modes de figurations divers de ces trois ensembles, la réunion de ces derniers au sein de ce travail met en évidence des spécificités communes : le rôle de l'image au seuil de l'édifice, la valeur de la sculpture en cet endroit et l'implication du regardeur qu'elle permet, notamment. En outre, les divergences entre les trois décors s'articulent ici autour d'une hypothèse, applicable à chacun d'eux. L'impact des mécanismes prônés par la théologie apophatique sur le mode d'appréhension des images par l'homme constitue le cœur de notre étude.

Nous ne cacherons pas que nos choix relèvent en partie de la sérendipité. Le résultat final de ce travail – ici soumis à la lecture – n'en rend probablement pas compte. Le processus d'abduction – loin d'être, à nos yeux, une marque de partialité – a guidé notre travail. La constitution d'un *corpus* est un travail épineux. Il suppose en effet une sélection. Or, si cette sélection préalable est parfaitement légitime lorsque l'étude porte sur une zone géographique restreinte, sur un cadre temporel défini ou encore sur un objet matériel simple, il est bien malaisé de l'appliquer à un mode de pensée. Dans ce cas particulier, pour être parfaitement valide, la sélection doit être l'aboutissement de l'étude et non son présupposé. Attribuer une

« spécificité » d'ordre théologique à un groupe d'image suppose, en effet, d'en étudier les modalités propres. Elle nécessite surtout la détermination de dissemblances avec les autres décors, ces dernières permettant de concevoir le *corpus* comme « tout ». Dès lors que la définition d'un *corpus* d'étude requiert l'étude des objets situés hors de ce *corpus*, le concept de sélection devient lui-même caduc. Aussi, les contraintes temporelles et matérielles posent nécessairement les limites d'un travail de recherche portant sur un domaine aussi vaste que les relations entre la théologie négative et l'image. Ce dernier n'en est pas moins pertinent.

Le travail préalable de compréhension et de distinction des textes, fastidieux puisque basé sur des recherches empiriques – notamment en raison de la pauvreté de sources historiques rattachées à certains édifices de notre *corpus* – s'est révélé intéressant à plus d'un titre. Il va, au sein de notre étude, de pair avec une observation des images, que nous avons souhaité autant que possible – dans un premier temps – détachée de leurs études scientifiques contemporaines. Les lacunes historiques justifient que nous ayons choisi d'appliquer à l'articulation des trois monographies la méthode dégressive.

Le premier chapitre porte sur le décor du portail de Saint-Denis – qui connaît peu d'équivalents par l'abondance de sa documentation. Le deuxième chapitre a trait à la sculpture du porche de Saint-Pierre de Moissac. Bien que les enjeux n'en soient pas identiques, l'étude de la sculpture de Moissac suggère, comme celle de Saint-Denis, l'influence de la théologie de Jean Scot et, par son intermédiaire, des Cappadociens et du Pseudo-Denys[98]. Le troisième chapitre, enfin, concerne le portail méridional de Saint-Pierre d'Aulnay. Il sera l'occasion de souligner toute la richesse du mode apophatique de la théologie, puisque les représentations aulnaysiennes proposent un système différent, bien que reposant sur les mêmes enjeux et sur des mécanismes aporétiques comparables. À Aulnay, l'autorité d'autres théoriciens a probablement servi la conception des sculptures. Cependant, la théologie de Gilbert de la Porrée est loin d'être étrangère aux problématiques que nous mettrons en avant à propos de Saint-Denis et de Moissac. Elle s'inscrit, en effet, dans les perspectives dégagées par le Pseudo-Denys et Jean Scot. Comme l'indique Marie-Dominique Chenu, « c'est précisément là que l'on peut fixer l'axe du travail des *magistri* du XIIe siècle. Séduits d'abord par la puissance construction

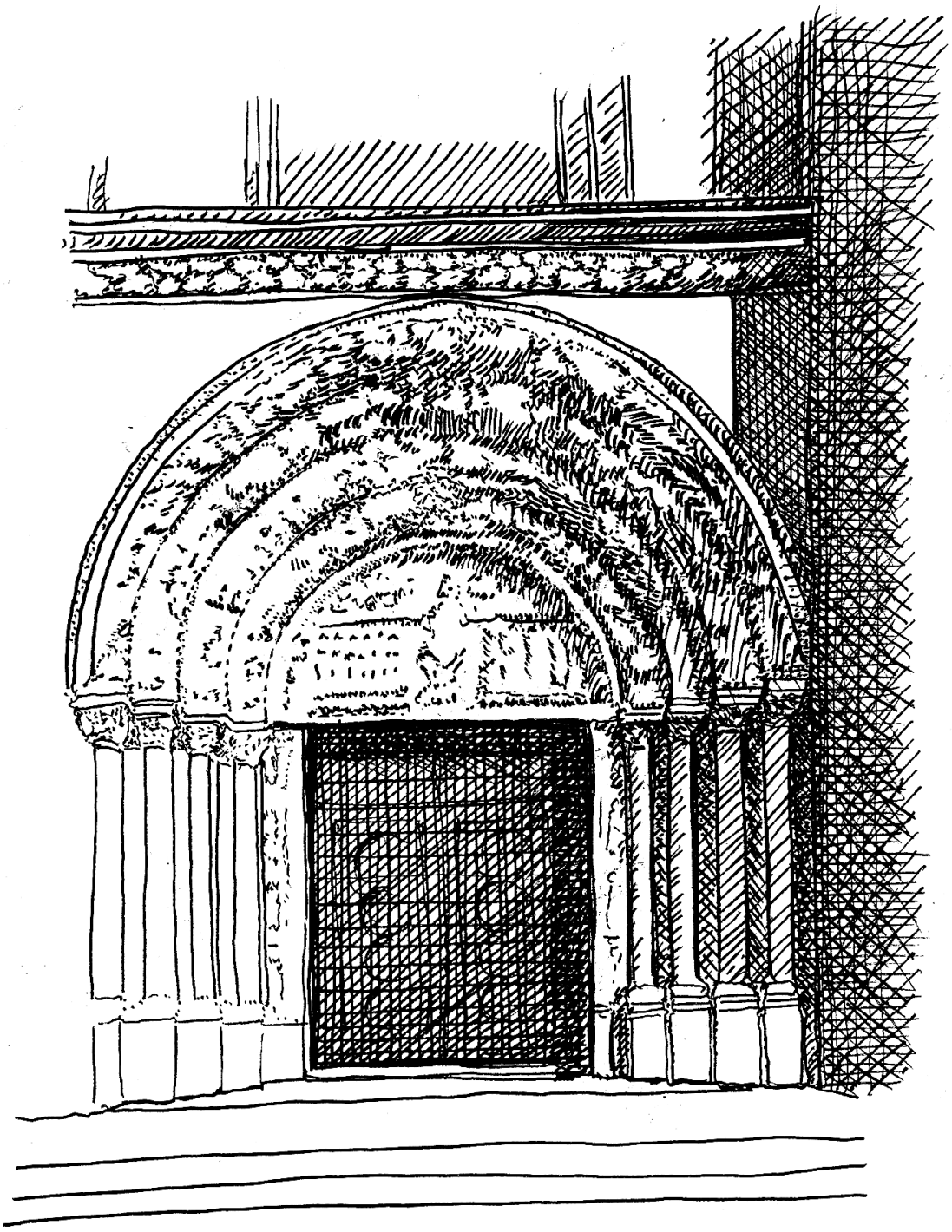
[98] Sur le diffusion de la pensée du Pseudo-Denys au XIIe siècle voir, Dominique Poirel, « Le mirage dionysien : la réception latine du Pseudo-Denys jusqu'au XIIe siècle à l'épreuve des manuscrits. », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 151e année, n° 3, 2007, p. 1435-1455.

d'Érigène (déjà Honorius d'Autun), ils éliminèrent peu à peu les entités grâce auxquelles le théologien carolingien avait tenté de déterminer les structures de la participation en acte émanateur […]. En réintroduisant le sujet, y compris sa grammaire, Gilbert transformait profondément le platonisme (de Denys en même temps qu'il restreignait le platonisme de Boèce) pour qui la dialectique était dans les choses[99] ».

L'un des fils conducteurs de notre argumentaire sera l'étude des expressions visuelles ayant pour objet la négation du décor par le regardeur. La comparaison des décors montrera, nous l'escomptons, que le dépassement de l'image est suscité sous des traits formels très variés : recours à des formes dissemblables, mise en valeur du vide, mise en abyme, mobilisation d'une répulsion chez le regardeur, monstration du processus de création et *cætera*. Loin d'être monolithe, la théologie négative est un mode de connaissance et non une résultante figée. Parce qu'il ne s'agit pas tant d'une théologie que d'un procédé théologique, il est très probable que la voie négative soit sollicitée, dans une plus ou moins grande mesure, sur l'ensemble des décors du XIIe siècle et cela parallèlement à la voie affirmative. En connaissance de cette problématique, nous avons souhaité maintenir, autant que faire se peut, l'autonomie des trois approches monographiques qui vont suivre. Cette structure reflète l'indépendance des décors étudiés comme de leurs présupposés théoriques. Dans le même temps, elle permet de laisser ouverte – moyennant l'étude approfondie d'autres ensembles – la question de la représentativité de ces études monographique et, notamment, de celle du lien entre l'image médiévale et la théologie apophatique.

[99] Marie-Dominique Chenu, *La théologie au douzième siècle*, Paris, J. Vrin, 1957, p. 383-384.

CHAPITRE I : LE PORTAIL CENTRAL DE SAINT-DENIS



Les conceptions théologiques de Suger : de Grégoire de Nysse à Jean Scot Érigène

L'impénétrabilité de Dieu

Les écrits de Jean Scot semblent avoir eu un impact très important sur la sculpture du XIIe siècle et notamment du portail central de Saint-Denis [Figure 1]. C'est, en tout cas, dans cette perspective qu'il importe de clarifier les rapports, probablement trop peu mis en avant, entre l'abbaye et l'auteur. Le théologien irlandais, né au début du IXe siècle, rejoint la cour carolingienne vers 847 et Charles le Chauve, qui en fut le protecteur. Il enseigne certainement les Arts libéraux à l'école du palais[100]. Sa présence est mieux renseignée à partir de 851, date à laquelle il prend part à la controverse déclenchée par les thèses concernant la double prédestination du moine Godescalc. Hincmar de Reims invite en effet, avec son homologue de Laon, Jean Scot à intervenir dans l'affaire qui a mené à la condamnation du moine[101]. Le clerc d'Orbais a avancé la théorie selon laquelle chaque homme est destiné par avance à la damnation ou, au contraire, à être sauvé, une vision catégorique de la prédestination qu'il affirme prendre appui sur l'exégèse d'Augustin[102]. Le moine Godescalc, poussant le concept augustinien de

---

[100] Concernant les données relatives à la biographie de Jean Scot voir avec prudence Maïeul J. Cappuyns, *Jean Scot Érigène, sa vie, son œuvre, sa pensée*, Bruxelles, Culture et civilisation, 1969. La date de mort avancée est, nous y reviendrons, nuancée par Yves Christe. À consulter également, Arnaud Montoux, *Réordonner le cosmos : itinéraires érigéniens à Cluny*, *op. cit*., p. 160-178. Si l'on pense que Jean Scot enseignait à l'école palatine, il est possible qu'il ait plutôt été professeur à la cathédrale de Laon. Marie-Élisabeth Duchez, « Le savoir théorico-musical carolingien dans les commentaires de Martianus Capella : la tradition érigénienne », *Giovanni Scoto nel suo tempo : l'organizzazione del sapere in età carolingia : atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi 11-14 ottobre 1987,* Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1989, p. 553-592, plus précisément, p. 573. Sur la vie de l'Érigène voir également, Édouard Jeauneau, « L'homme et l'œuvre », *Jeauneau, Études érigéniennes*, Paris, Études augustiniennes, 1987, p. 11-53.

[101] La controverse entre Hincmar et Godescalc concerna notamment le dogme trinitaire. Hincmar répond directement aux théories de Godesclac en rédigeant le *De una et non trina deitate*, mais c'est concernant la thèse de double prédestination qu'il fait appel à Jean Scot. Jean Jolivet, *Godescalc d'Orbais et la Trinité : la méthode de la théologie à l'époque carolingienne*, Paris, J. Vrin, 1958.

[102] Rappelons que Godescalc est accusé de dénaturer la pensée augustinienne, bien qu'il revendique son influence. Les écrits de saint Augustin faisaient, en effet, preuve d'un certain pessimisme à l'égard de l'état peccamineux des hommes à la suite de l'expulsion du Paradis du premier d'entre eux. L'évêque d'Hippone avait conçu une doctrine dans laquelle le péché était vu comme une corruption intégrale de

prescience divine dans ses retranchements, prêche l'idée d'un rapport au péché inhérent à l'homme et nie, de fait, l'existence d'un quelconque libre arbitre individuel[103]. Ce système de pensée ne peut s'accorder avec les notions de vertu, de mérite ou encore de manquement et de péché, primordiales dans la vie chrétienne et qui reposent, quant à elles, sur le principe d'une responsabilité de chaque homme vis-à-vis de ses actes ; il nie la liberté humaine voulue par Dieu. En réaction, Jean Scot est appelé à réfléchir sur la situation du péché originel et de sa permanence dans la nature humaine[104]. Toutefois, son *De divina praedestinatione liber* est par la suite rapidement condamné aux conciles de Valence en 851 et celui de Langres en 859 puisque, pour reprendre la formule d'Isabelle Moulin, « du fait du caractère mesuré de sa position et de son originalité, il réussit cependant à mécontenter les deux partis[105] ». La condamnation de son ouvrage n'empêche pas l'Érigène de poursuivre, avec le soutien constant de Charles le Chauve, sa carrière de traducteur, de théologien et d'enseignant, mais aussi, dans une part non négligeable et même considérable à la fin de sa vie, une fonction relative aux arts à travers notamment son œuvre poétique et, probablement, son rôle dans la conception de décors.

Si Jean Scot est praticien en la matière, une théorie esthétique est lisible dans ses écrits théologiques. À ce titre, la controverse avec Godescalc touche déjà en partie à la question de la possibilité ou de l'impossibilité humaine de voir Dieu. Le moine affirme la réalité physique de la vision du divin. Là encore, Jean Scot fait part de la considération inverse en affirmant combien Dieu est invisible non seulement aujourd'hui physiquement, contre l'opinion de Godescalc, mais aussi plus tard, par l'intellect, à l'opposé de la théorie de saint Augustin[106].

---

la nature humaine dans son âme et son corps, une chute de l'homme dans sa totalité, en somme. Sa définition impliquait elle-même une forte réfutation des théories jugées hérétiques de Pélage et de ses adeptes qui minoraient quant à eux la place du péché, allant jusqu'à nier complètement le bien-fondé de la Chute.

[103] Le problème de l'accord entre la notion du libre arbitre à celle de la prescience de Dieu avait été traité par saint Augustin. Augustin, *De libero arbitrio*, dans *Oeuvres de saint Augustin*, Paris, Desclée De Brouwer et Cie, 1976, p. 157-529.

[104] Gian Luca Potesta, « Ordine ed eresia nella controversia sulla predestinazione », *Giovanni Scoto nel suo tempo, op. cit*., p. 383-411.

[105] « Introduction », *Philosophie et théologie chez Jean Scot Érigène*, éd. Isabelle Moulin, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2016, cit. p. 1.

[106] Olivier Boulnois, « La rose du néant. Scot Érigène et la manifestation de l'invisible », *op. cit*., p. 55-82. Jean Scot « insiste sur l'invisibilité absolue de Dieu, même pour l'intellect ». Du même auteur, *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen Âge, op. cit.,* p. 161.

L'affirmation de l'impénétrabilité totale du divin par sa créature, l'homme, comprend donc chez le théologien une double perspective puisqu'elle qualifie non plus seulement les sens corporels, mais aussi la raison humaine. Ainsi, selon le théologien, même le ravissement des saints ne constitue pas une vision de la Vérité divine :

> « C'est ainsi que les justes sont souvent enlevés au Paradis, comme ce fut le cas pour Paul, qui fut ravi au Paradis et qui entendit des paroles ineffables. Mais quant à toi, si tu es ravi grâce à la vigueur de ton esprit depuis le premier ciel jusqu'au deuxième ciel, et depuis le deuxième ciel jusqu'au troisième ciel, car pour chaque homme le premier ciel correspond au corps, le deuxième ciel correspond à l'âme et le troisième ciel correspond à l'esprit, tu seras donc ravi au troisième ciel, de telle sorte que tu pourras contempler tout l'éclat de la grâce spirituelle, car l'homme psychique ne peut pas comprendre ce qui vient de l'Esprit de Dieu[107]. »

L'Érigène hérite de ce point de vue tranché du Pseudo-Denys l'Aréopagite, qui le tenait lui-même de Grégoire de Nysse, ainsi que du Nysséen de manière directe[108]. Il définit une conception de la création artistique originale au sein de laquelle l'image joue, par des moyens

---

[107] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre IV, La nature créée incréatrice = Periphyseon*, éd. Francis Bertin, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, 834 C, p. 194.832 C-832 D, p. 190-191. Contrairement à Hilduin, commentant le même passage biblique du ravissement de saint Paul (1 Co. 2, 14), Jean Scot a parfaitement compris la théologie du Pseudo-Denys. Largement lus en milieux clunisiens, ses ouvrages sont les relais de la théologie apophatique en Occident. Voir, concernant cet aspect, Dominique Poirel, « Le mirage dionysien : la réception latine du Pseudo-Denys jusqu'au XIIe siècle à l'épreuve des manuscrits. », art. cit.

[108] « Mais aucun auteur ne lui [la ténèbre de l'inconnaissance de Dieu] a donné plus de place que Grégoire de Nysse. C'est de lui, ainsi que le prouvent des dépendances littéraires, que le Pseudo-Denys en héritera. Et par le Pseudo-Denys, toute la mystique ultérieure jusqu'à saint Jean de la Croix sera enrichie de ce thème. » Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique : doctrine spirituelle de saint Grégoire de Nysse*, Paris, Aubier, 1953, cit. p. 191. L'auteur reprend, à ce titre, les remarques d'E. von Ivanka qu'il traduit et cite. Grégoire de Nysse « est le premier à avoir dégagé de leur lien avec la théorie néoplatonicienne de l'âme des idées qui par le Pseudo-Denys allaient influencer sur tout le Moyen Âge et à les rendre capables d'être le fondement d'une mystique chrétienne. […] Grégoire de Nysse rend le service de séparer le premier la pensée fondamentale de la connaissance de Dieu dans l'âme (et de façon plus claire que Denys) de la doctrine platonicienne de l'âme, et ainsi de faire passer son contenu de vérité, comme théorie de la mystique, à la doctrine chrétienne. », *Vom Platonidmus zur Theorie des Mystik, Scholastik*, 1936, p. 192-193, cit. p. 222. « Même si Denys apparaît le plus souvent comme le théoricien de la voie négative, il n'en demeure pas moins que Grégoire de Nysse a joué un rôle important dans sa formulation, même s'il est parfois laissé pour compte. De plus, il a également marqué le Moyen Âge, même occidental, par l'intermédiaire de Jean Scot Érigène qui a traduit ses œuvres. » Marie-Anne Vannier, « Aux sources de la voie négative », *Revue des Sciences Religieuses*, t. 72, fasc. 4, 1998, p. 403-419, cit. p. 411.

différents, un rôle prédicatif semblable à celui de l'exégèse. Ils sont, l'un comme l'autre, le fruit d'un appauvrissement inéluctable, dans la mesure où ils sont des œuvres humaines et non divines. Tout en étant les moyens propices à susciter une élévation spirituelle, ils se révèlent par définition impropres, tout comme l'homme qui les appréhende, à penser pleinement le divin. Jean Scot, dont l'œuvre est le principal véhicule de la théologie apophatique en Occident, applique ses tenants et ses aboutissants à l'image artificielle. Ses théories héritent d'une conception platonicienne de l'image : l'image est, par définition, inégale par rapport au prototype qu'elle tente pourtant de saisir. En dépit et envers le constat de l'incapacité de l'image à représenter le divin, l'attitude de Jean Scot consiste cependant à exploiter le visuel comme un outil de transmission du savoir, et pour lequel, qui plus est, ladite incapacité de l'image sert, plus encore que sa fonction de monstration, la compréhension de ce qu'est le divin par l'affirmation de ce qu'il ne saurait être : le caractère mystérieux de Dieu est le signe le plus probant qu'il est Dieu et l'inexactitude de son image matérielle reflète toute l'impuissance de l'homme quant à son appréhension[109].

Si pour saint Augustin l'image naturelle surpasse l'œuvre créée par l'homme, car elle dépend de l'homme – contrairement à la Création divine – pour Jean Scot au contraire seul l'homme, qui est lui-même à l'image de Dieu, peut trouver en lui le moyen de percevoir le divin avec une certaine justesse, mais non avec exactitude. Bien sûr, la création artistique, faite de main d'homme, n'est pas une création *ex nihilo*, à l'inverse de celle de Dieu, comme le théorisait quant à lui Augustin[110]. Cependant, elle n'est pas pour autant selon Jean Scot une pâle copie de la nature, mais la concrétisation des principes supérieurs qui habitent l'intellect humain de celui qui la produit, comme en reflet, dans le monde sensible[111]. En cela, et bien qu'inscrite dans la

---

[109] Umberto Eco écrit que le « centre inspirateur » des « vues esthétiques » de Jean Scot « consiste également, disons-le, dans le fait de déprécier implicitement toute concrétisation de caractère ontologique, pour ne repérer en elle qu'une seule véritable réalité qui est celle de l'idée. » Umberto Eco, « Art et beauté dans l'esthétique médiévale » dans *Écrits sur la pensée au Moyen Âge, op. cit,* cit. p. 111.

[110] Sur l'image chez saint Augustin, Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image, op. cit.*, p. 25-53. « Mais alors que saint Augustin s'était peu à peu détourné des splendeurs matérielles, Scot Érigène n'a cessé de les exalter, leur accordant une place de choix dans la plupart de ses ouvrages. » Yves Christe, *Les grands portails romans : études sur l'iconologie des théophanies romanes,* Genève, Droz, 1969, cit. p. 44.

[111] « L'impossibilité d'une vision face à face conduit donc Jean Scot à valoriser l'image. Toute vision est une vision d'image, une apparition de l'invisible et de l'incompréhensible dans une forme finie, sensible et distincte de l'objet. La manifestation des réalités sensibles et l'apparition des intelligibles surviennent de la même manière, parce que c'est la même réalité éternelle qui devient corps sensible dans le monde et image mentale dans l'esprit. L'esprit ne fait que retrouver dans l'image sensible une

matière, l'image constitue un dépassement des choses sensibles après la Chute et la réunion étroite de cette matière et des idées qui lui sont supérieures. Par le lien établi dans un unique objet entre la sphère sensible et la sphère spirituelle, l'image constitue une étape apte à rendre l'homme, de manière réflexive, plus proche de Dieu.

Jean Scot, relais de la théologie grecque

Vers 859-862, après avoir rédigé ses *Annotationes* des *Noces de Philologie et de Mercure* de Martianus Capella, œuvre qui est la principale source de la conception médiévale des Arts libéraux qu'il enseigne, Jean Scot traduit la *Hiérarchie céleste* du Pseudo-Denys l'Aréopagite. Ce travail est effectué à la demande de Charles le Chauve, la première traduction d'Hilduin n'ayant apparemment pas pleinement satisfait l'empereur[112]. C'est profondément imprégné des écrits du Pseudo-Denys que Jean Scot développe sa propre « théologie négative ». À partir du travail de traduction de l'Érigène prend très vraisemblablement naissance le lien étroit entre le théologien et l'abbatiale de Saint-Denis : il le réalise à partir d'un codex conservé à l'abbaye, daté de 827 et offert à Louis le Pieux[113]. Cet aspect confirme la fréquentation par le théologien carolingien de la collection de manuscrits des écrits dionysiens et, plus globalement, des auteurs grecs très présents au sein de la bibliothèque de Saint-Denis. Pour cause, l'abbaye a pour saint titulaire Denys, le disciple de Paul confondu avec l'un des pères byzantins, le

---

réalité intelligible dont il porte en soi le germe. » Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image*, *op. cit*, cit. p. 148-149.

[112] Par cette commande, le monarque souhaite probablement mettre en valeur la bibliothèque de l'abbaye pour laquelle il fait preuve d'un dévouement particulier. Maïeul J. Cappuyns, *Jean Scot Érigène, sa vie, son oeuvre, sa pensée*, *op. cit.*, p. 137-145 ; Gabriel Théry, *Scot Érigène, traducteur de Denys*, Paris, H. Champion, 1931 ; René Roques, « Traduction ou interprétation ? Brèves remarques sur Jean Scot traducteur de Denys », *The mind of Eriugena : papers of a colloquium, Dublin, 14-18 July 1970*, éd. John Joseph O'Meara et Ludwig Bieler, Dublin, Irish University Press, 1973, p. 59-77 ; Édouard Jeauneau, « Érigène et Grégoire de Nysse », *Du copiste au collectionneur : mélanges d'histoire des textes et des bibliothèques en l'honneur d'André Vernet*, éd. Donatella Nebbiai-Dalla Guarda et Jean-François Genest, Turnhout, Brepols, 1998, p. 57-70 ; du même auteur, « Jean Scot Érigène : grandeur et misère du métier de traducteur », *Tendenda Vela : excursions littéraires et digressions philosophiques à travers le Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 233-242.

[113] Il s'agit du *graecus 837* de la Bibliothèque nationale de France. Dominique Poirel, « Le mirage dionysien : la réception latine du Pseudo-Denys jusqu'au XIIe siècle à l'épreuve des manuscrits. », art. cit., p. 1437.

Pseudo-Denys l'Aréopagite, et entendait s'inscrire dans cette lignée prestigieuse d'un point de vue rituel comme théologique. C'est pourquoi Hilduin, auteur de la Passion du saint, entretenant la confusion avec l'auteur grec, fait venir, outre de nombreux manuscrits, certains Byzantins directement dans l'abbaye, ces derniers ayant « exercé une influence considérable dans la transformation de l'hagiographie dionysienne[114] ».

Très prolifique, l'Érigène poursuit vers 865 son œuvre de traduction des sources grecques par les *Ambigua* et les *Quaetiones ad thalassium* de Maxime le Confesseur ainsi que le *De hominis opificio* de Grégoire de Nysse, ce qui fait de lui, assurément, un relais de la théologie patristique grecque de premier ordre[115]. L'influence des trois auteurs, Maxime le Confesseur, le Pseudo-Denys et Grégoire de Nysse – principalement peut-être de ce dernier – est massive dans son œuvre[116]. L'auteur reprend amplement Grégoire de Nysse et le confond avec Grégoire de Naziance, comme l'indique Édouard Jeauneau[117]. Il en traduit, nous l'avons souligné, le traité sur la Création de l'homme sous le titre, retenu par la postérité, du *Sermo de Imagine, Liber de Imagine* ou, simplement, *De Imagine.* Le traité était, par ailleurs, déjà bien connu en Occident par la traduction de Denys le Petit datée du VIe siècle[118]. Dans le même temps, encore fraîchement nourri des théories qu'il venait de traduire, Jean Scot rédige vers 864-866 un ouvrage monumental, le *Periphyseon*. Enfin, en 865, il réalise un commentaire de la *Hiérarchie céleste* du Pseudo-Denys, qu'il avait traduit quelques années plus tôt. Ses derniers ouvrages seront l'*Homélie au prologue de Jean* et le commentaire de son Évangile.

---

[114] Gabriel Théry, « Les Byzantins et l'abbaye de Saint-Denis au IXe siècle », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 3, vol. 78, 1934, p. 276-277.

[115] Adrian Guiu et Juliette Lemaire, « Le Periphyseon d'Érigène comme une extrapolation de l'Ambiguum 41 de Maxime le Confesseur », *Les Études philosophiques*, n° 104, 18 février 2013, p. 79-99.

[116] Voir l'édition latine du texte de Maïeul J. Cappuyns, « Le "De imagine" de Grégoire de Nysse traduit par Jean Scot Érigène », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, vol. 32, 1965, p. 205-262 ; Édouard Jeauneau, « Érigène et Grégoire de Nysse », art. cit., p. 57-69. Ainsi l'auteur calcule que « 25 % du *De imagine* de Grégoire de Nysse [ou *Traité sur la Création de l'homme*] sont recopiés dans l'œuvre majeure de l'Érigène » (cit. p. 58) ; Dans un autre article, il écrit que l'« on constate d'abord que, sur les 2263 lignes [du *De imagine*], 537 sont citées textuellement dans le Periphyseon. En d'autres termes, un quart environ du *De imagine* est passé, mot pour mot, dans le dialogue Érigénien ». Édouard Jeauneau, « La division des sexes chez Grégoire de Nysse et chez Jean Scot Érigène », *Jeauneau, Études érigéniennes, op. cit*., p. 341-364, cit. p. 35-36.

[117] « Parmi les Pères de l'Église qui ont exercé une influence profonde sur la pensée érigénienne, Grégoire de Nysse occupe une place fort honorable. » Édouard Jeauneau, « La division des sexes chez Grégoire de Nysse et chez Jean Scot Érigène », art. cit., p. 33-34.

[118] *Ibid.*, p. 35.

Dans son *Periphyseon*, Jean Scot théorise au IXe siècle une exégèse originale de la Création, mais aussi du péché. La place du Christ au centre du mouvement d'*exitus*, passage de l'un au multiple et de *reditus* des êtres, leur retour à l'unité, la conception d'un rapport de l'homme à Dieu par la théophanie comme manifestation intérieure et une certaine forme de refus de l'idée même de punitions éternelles lui sont propres, bien qu'en larges parties redevables aux Pères grecs, qu'il prend pour autorités, et avant eux aux philosophes néoplatoniciens[119].

Traducteur, théologien, poète et concepteur d'images ?

Il n'y a que peu de traces de la fin de la vie du théologien. Toutefois, comme l'indique Yves Christe, il est nécessaire de revoir la date de sa mort, puisque si la plupart des spécialistes la situent vers 870, Jean Scot semble avoir joué à cette date le rôle de poète de cour. Il aurait alors probablement poursuivi sa carrière de théologien par le biais des Arts et non plus des commentaires et traductions. Loin d'être neutre, le choix du théologien entre en parfaite adéquation avec sa vision de la création humaine. La création esthétique est, aux dires de Jean Scot, le moyen le plus à même de rendre compte du rapport de l'homme à Dieu notamment parce qu'elle tend en miroir à l'homme l'imperfection et le caractère subjectif de sa connaissance. Les formes de la poésie et de la figuration plastique ne sont pas de nature à être orientées vers l'acquisition d'un savoir, ou du moins, y prétendent naturellement moins que la théologie : elles se détachent mieux de l'exigence de communiquer une vérité.

Au-delà du texte, l'influence des conceptions de l'Érigène sur l'image carolingienne et celle du XIIe siècle a fait l'objet de plusieurs études[120]. D'abord sur l'image carolingienne sans

---

[119] Édouard Jeauneau, « Pseudo-Dionysius, Gregory of Nyssa, and Maximus the Confessor in the Works of John Scottus Eriugena », *Jeauneau, Études érigéniennes, op. cit.*, p. 175-187 ; Alain de Libera, « La problématique catégoriale du "Periphyseon" », *Philosophie et théologie chez Jean Scot Érigène, op. cit.*, p. 17-54. Le théologien fait probablement la jonction entre la « problématique catégoriale » antique définie par Aristote, Porphyre et relayée par Boèce, les sources grecques et l'Occident médiéval. Marguerite Techert, « Le plotinisme dans le système de Jean Scot Érigène », *Revue néo-scolastique de philosophie*, n° 13, 1927. p. 28-68.

[120] L'influence sur l'exégèse de la période s'avère elle aussi majeure. Ainsi Édouard Jeauneau rappelle son impact sur Honorius Augustodonensis. Édouard Jeauneau, « La conclusion du *Periphyseon*. Comment un dialogue devient monologue », *Divine Creation in Ancient, Medieval, and Early Modern Thought*: *essays presented to the Rev'd Dr. Robert D. Crouse*, éd. Michael Treschow, Willemien Otten et Walter Hannam, Boston, Brill, 2007, p. 223-234 ; Édouard Jeauneau, « Le Periphyseon : son titre, son plan, ses remaniements », *Les Études philosophiques*, n° 1, n° 104, 18 février 2013, p. 13-28.

aucun doute, puisque Jean Scot fut probablement à l'origine de la conception de certains décors sous l'impulsion de l'Empire. Théologien, il est aussi poète de cour, exaltant l'empereur[121]. Dans le cadre de ses fonctions, comme l'a souligné Yves Christe, il rédige des poèmes de dédicace d'églises. Celui qu'il réalise pour Sainte-Marie de Compiègne, fondée en 877 par Charles le Chauve, est connu[122]. Ainsi, il aurait « joué un rôle de conseiller artistique comparable à celui d'Éginhard sous les règnes de Charlemagne et de Louis le Pieux. Les connotations esthétiques relevées depuis longtemps dans son œuvre exégétique […] pourraient refléter l'intérêt qu'il portait aux œuvres d'art et aux images dont il a surveillé ou suivi l'exécution[123] ». Il s'agit là d'un aspect particulièrement intéressant pour notre étude. Il est avéré, en effet, que l'on retrouve ses vers sur l'enluminure du *Codex Aureus* de Saint-Emmeran de Ratisbonne, en bas d'une représentation de la Majesté du Christ entouré du tétramorphe et de quatre prophètes[124]. Sur le même manuscrit, un folio porte l'enluminure sur laquelle sont représentés des Vieillards de l'Apocalypse de l'époque carolingienne, ayant peut-être pour modèle ceux de la voûte de la chapelle palatine[125].

Après Edgard de Bruyne, Yves Christe a eu le mérite d'être l'un des premiers à mettre l'accent sur l'importance de l'Érigène concernant l'image dans le monde carolingien et au

---

Yves Christe voit dans la *Clavis physicae* d'Honorius une simple « vulgarisation » du *Periphyseon*. Yves Christe, *Les grands portails romans, op. cit.,* p. 12. De manière plus large, sur cette question, Ernesto Sergio Mainoldi, « Vox, sensus, intellectus chez Jean Scot Érigène. Pour une focalisation des sources possibles du débat théologico-grammatical au XIe siècle », *Arts du langage et théologie aux confins des XIe et XIIe siècles : textes, maîtres, débats, tables rondes internationales, Paris, février 2005 et 2007,* dir. Irène Rosier-Catach, Turnhout, Brepols, 2011, p. 565-582.

[121] Jean Scot Érigène, *Carmina,* éd. Michael W. Herren, Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies, School of Celtic studies, 1993.

[122] Yves Christe, « Quelques portails romans et l'idée de théophanie selon Jean Scot Érigène » dans *The Mind of Eriugena, op. cit*., p. 182-189, p. 189.

[123] Yves Christe, « L'émergence d'une théorie de l'image dans le prolongement de Rm. 1, 20, du IXe au XIIe siècle en Occident. » *dans Nicée II : 787-1987, douze siècles d'images religieuses : actes du colloque international Nicée II, tenu au collègue de France, Paris, les 2, 3, 4 octobre 1986,* éd. François Bœspflug et Nicolas Lossky, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, p. 303-311., cit. p. 306.

[124] Édouard Jeauneau et Paul Edward Dutton, « The Verses of the Codex Aureus of Saint-Emmeram », *Jeauneau, Études érigéniennes, op. cit*., p. 591-638.

[125] Dominique Alibert, *Les Carolingiens est leur image. Iconographie et idéologie*, thèse sous la direction d'Olivier Guillot, soutenue à l'Université de la Sorbonne en 1994, partie VIII ; du même auteur, « Naissance des idéologies médiévales dans les images politiques carolingiennes », *La puissance royale. Image et pouvoir de l'Antiquité au Moyen Âge*, éd. Emmanuelle Santinelli-Foltz et Christian-Georges Schwentzel, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012, p. 85-97, en particulier p. 89.

Moyen Âge central[126]. Toutefois, le bilan qu'il dresse à ce sujet en 1987 montre, par contraste avec les liens étroits qu'il démontre, toute l'étendue des recherches à mener sur le sujet[127]. Des études plus récentes empruntent néanmoins cette voie et témoignent d'une influence profonde de la théologie érigénienne sur les décors monumentaux du Moyen Âge central, notamment en contexte clunisien. Ainsi Arnaud Montoux a-t-il réaffirmé ce lien dans le travail qui constitue sa thèse, intitulée *Réordonner le Cosmos : Itinéraires érigéniens à Cluny*[128]. D'autres auteurs, selon une approche moins transversale, vont également dans ce sens, notamment Dominique Bonnet Saint-Georges dans un article à propos du chapiteau représentant le péché originel à Cluny[129]. L'autorité de l'Érigène sur l'ordre clunisien est soulignée par Dominique Iogna-Prat, qui observe dans l'école d'Auxerre les traces de la transmission des écrits de Jean Scot et des théories des Pères grecs en particulier de ceux du Pseudo-Denys[130]. Il est avéré que les ouvrages de Jean Scot étaient, au XIIe siècle, très présents dans la bibliothèque de l'ordre[131]. Les liens entre la théologie de l'Érigène et celle qui transparaît dans les écrits des abbés clunisiens ont été également soulignés[132]. Plus éclairant encore est l'étude d'Olivier Boulnois qui démontre de quelle manière le caractère symbolique attribué au monde sensible par le théologien peut être mis en relation avec le mode même de la représentation visuelle au Moyen

---

[126] Edgar De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale, op. cit.*, p. 339-370.

[127] Yves Christe, « Influences et retentissement de l'oeuvre de Jean Scot sur l'art médiéval : bilan et perspectives » dans *Eriugena redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit : Vorträge des V. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August 1985*, éd. Werner Beierwaltes, Heidelberg, C. Winter, 1987, p. 142-161. De manière plus large, du même auteur, *Les grands portails romans, op. cit.*, plus précisément notamment concernant Cluny, p. 132.

[128] Arnaux Montoux, *Réordonner le cosmos, op. cit*.

[129] Dominique Bonnet Saint-Georges, « Jean Scot à Cluny : proposition de lecture pour le chapiteau du "péché originel" », *Revue Mabillon*, vol. 17, 1er janvier 2006, p. 53-74.

[130] Dominique Iogna-Prat, *Agni immaculati : recherches sur les sources hagiographiques relatives à Saint Maïeul de Cluny (954-994)*, Paris, Les éditions du Cerf, 1988 ; L'auteur a mis en lumière la réception du corpus dionysien dans un autre ouvrage, *La maison Dieu : une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge, op. cit.* Pour une étude des images en ce sens, voir Barbara Franzé, « Au sujet du néo-platonisme au Moyen Âge : des indices dans l'art des XIe et XIIe siècles », *Cahiers archéologiques, fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, 55, 2004, p. 41-55.

[131] Édouard Jeauneau, « La bibliothèque de Cluny et les œuvres de l'Érigène », *Jeauneau, Études érigéniennes, op. cit.*, p. 397-421 ; Veronika Von Büren, « Le catalogue de la bibliothèque de Cluny du XIe siècle reconstitué », *Scriptorium : revue internationale des études relatives aux manuscrits*, no 2, vol. 46, 1992, p. 256-267.

[132] Isabelle Rosé, *Construire une société seigneuriale : itinéraire et ecclésiologie de l'abbé Odon de Cluny (fin du IX ^{e}-milieu du Xe siècle)*, Turnhout, Brepols, 2008, p. 105-107 ; p. 375-379.

Âge central[133]. L'impact de la théologie négative, véhiculée par Jean Scot, mais plus globalement par la redécouverte des philosophes antiques et des pères grecs, ouvre une perspective nouvelle et non négligeable dans le domaine de l'histoire de l'art médiéval.

Condamnation et oubli

Que les théories esthétiques de Jean Scot n'aient été exprimées et retenues que trop peu par l'historiographie n'indique pas qu'elles n'aient pas été de poids. Si les études portant sur l'importance du théologien ne se dessinent qu'aujourd'hui, il est probable que la condamnation de ses écrits en soit en grande partie responsable. Ce n'est pourtant qu'en 1210, au concile de Paris, que le *Periphyseon* sera condamné, soit plus de trois cents ans après la mort de son auteur[134]. Paradoxalement, cette condamnation semble indiquer l'influence considérable et grandissante des œuvres du théologien tout le long du XIIe siècle et jusqu'à cette date. Pour preuve, malgré la première condamnation il est nécessaire de le condamner une seconde fois au quatrième concile du Latran en 1215. De nouveau, le pape Honorius III doit affermir ladite condamnation en interdisant la lecture de l'ouvrage aux clercs, dans une lettre datée de 1225[135]. La sanction, tardive, est imputable à Amaury de Bène et ses partisans qui, en ce début du XIIIe siècle, déforment la pensée de l'auteur en la poussant dans des retranchements panthéistes[136]. Du fait de sa condamnation, encore aujourd'hui, « un certain nombre d'auteurs, que ceux-ci soient philosophes ou théologiens, lui accordent peu d'attention. Il souffre encore beaucoup, finalement, des condamnations qui ont marqué sa philosophie, et notamment, les soupçons de panthéisme. Ce n'est que très récemment que Benoît XVI a fait sortir les œuvres

---

[133] Olivier Boulnois, « La rose du néant. Scot Érigène et la manifestation de l'invisible », art. cit.

[134] Sur la condamnation et le prétendu panthéisme de Jean Scot, voir l'étude de Catherine Capelle, *Autour du décret de 1210. III, Amaury de Bène : Étude sur son panthéisme formel*, Paris, J. Vrin, 1930, p. 51-67.

[135] Édouard Jeauneau, « Le Periphyseon : son titre, son plan, ses remaniements », art. cit.

[136] De fait, c'est une accusation récurrente concernant l'approche théologique négative dont l' « attitude à l'égard de la Transcendance du Principe, de la "grâce" divine et surtout de l'expérience mystique ou spirituelle est telle que l'homme religieux accuse volontiers ses représentants d'orgueil, de panthéisme, de naturalisme, en leur reprochant notamment de n'avoir pas le sens de la Transcendance divine, d'ignorer l'infinie distance qui sépare le créé et l'incréé ». Georges Vallin, « Essence et formes de la théologie négative », art. cit., cit. p. 170.

de Jean Scot Érigène des limbes dans lesquelles elles résidaient[137] ». Nous ajoutons à cette remarque que, jusque très récemment, la majorité des historiens de l'art, de manière plus aiguë encore, ne prenaient que très peu en compte son influence, et ce quand bien même il eût été un théoricien de l'image et, possiblement, un grand concepteur d'images[138]. Lui est ainsi préférée dans l'historiographie une réflexion sur l'image médiévale trop souvent comprise à la lecture de l'exégèse augustinienne. Si l'ironie du sort a fait que l'œuvre de celui qui ne plaçait personne dans les limbes y fut jetée, il est temps, semble-t-il, de laisser de côté ces considérations anachroniques et de comprendre combien l'influence de Jean Scot a été massive et capitale dans la conception de l'image au Moyen Âge.

Le thème monumental des Vieillards de l'Apocalypse

L'essor monumental du thème des Vieillards de l'Apocalypse, couronnés et tenant vièles et calices, semble profondément en lien avec la théologie de l'Érigène[139]. Au-delà du constat d'une occurrence de ce thème dans le contexte palatial à la période carolingienne, sous la forme d'une mise en relation avec les poèmes du théologien au sein du *Codex Aureus*, si l'on observe l'évolution du thème au Moyen Âge central, on constate un essor important puis un arrêt brutal de sa mise en image[140].

---

[137] Isabelle Moulin, « Introduction », *Philosophie et théologie chez Jean Scot Érigène, op. cit*., p. 15.

[138] D'autres encore ont le mérite de mettre le théologien en rapport avec l'image médiévale mais n'en soulignent pas toujours la portée. Ainsi, bien qu'Yves Christe mette en avant la reprise d'une conception érigénienne de l'image chez l'abbé Suger, il voit néanmoins dans les images du portail de Saint-Denis une représentation de la seconde Parousie et, de fait, une mise en présence de Dieu. Il écrit ainsi que « son apparition triomphale est donc conçue comme une vision directe, *facie ad faciem*, semblable à celle qui marquera la fin des temps. […] Les programmes spirituels de Saint-Denis ou de Moissac s'inspirent évidemment d'une iconographie fort différente, mais le thème essentiel, la seconde Parousie, demeure le même ». Yves Christe, *Les grands portails romans, op. cit.*, p. 11. De la même manière, le théologien est mis en relation avec une vision intellectuelle du divin par Éric Palazzo, *Le souffle de Dieu. L'énergie de la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2020, p. 258-274.

[139] Ce changement a bien été observé. Voir, entre autres, Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII*e *siècle en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1987, p. 4-9 ; p. 378-387 ; Yves Christe, *L'Apocalypse de Jean : sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris, Picard, 1996, p. 135-147 ; Peter K. Klein, « Introduction. 2: The Apocalypse in Medieval Art », *The Apocalypse in the Middle Ages*, éd. Richard K. Emmerson et Bernard McGinn, Londres, Cornell University Press, 1992, p. 159-199, p. 105-157.

[140] Frédéric Van Der Meer, *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers, Fonds Mercator, 1978, p. 59-69 ; p. 135-136 ; Yves Christe, « The apocalypse in the monumental art of the eleventh through thirteenth

L'émergence du thème des vingt-quatre Vieillards portant des calices est, très possiblement, liée aux débats qui entourent l'eucharistie[141]. Sur le *Codex Aureus* de Saint-Emmeran de Rastibonne, les vingt-quatre Anciens ne sont pas représentés portant des calices [Figure 3]. Ils sont déjà intimement liés à la célébration eucharistique : ils tendent leur couronne vers l'Agneau en médaillon muni d'un rouleau déplié, posé devant lui, et d'un calice. L'image, confrontée à la représentation de Charles le Chauve sur le folio en correspondance, donne probablement à voir l'expansion de l'*Ecclesia*, placée sous la protection de la royauté. L'acheminement eschatologique de l'Église constitue la mission du pouvoir terrestre. Le motif du cercle, renfermant les astres, renvoie bien à une signification cosmique, tout comme les personnifications géographiques qui occupent les écoinçons inférieurs de l'image. Les dernières représentations du groupe des vingt-quatre Vieillards sur des supports monumentaux sont datées de la première moitié du XIIIe, date à laquelle est condamné le théologien. On les trouve ainsi, en dernier lieu certainement, sur les vitraux de la Sainte-Chapelle, dans les panneaux de la rose de la façade, dont il ne reste que des fragments.

L'idée érigénienne d'un homme qui est dit « déifié » par l'auteur, en ce sens qu'il est redevenu à la ressemblance de Dieu par participation, semble être le principe qui anime l'image des Vieillards de l'Apocalypse. La « déification », dont la communion eucharistique est le moyen et le signe, est décrite comme le partage de la royauté divine. Nous reviendrons sur ces aspects. Toujours est-il qu'au regard des accusations de panthéisme, en réalité infondées, il est imaginable que la condamnation de l'ouvrage du théologien explique la disparition de l'usage massif de ce thème sur les décors monumentaux[142].

---

centuries », *The apocalypse in the Middle Ages*, dir. Richard K. Emerson et Bernard McGinn, Londres, Cornell University Press, 1992, p. 234-248.

[141] Voir les études de cas de Marcello Angheben, « Apocalypse et liturgie : le cas des absides romanes », *L'Apocalisse nel Meioevo: atti del Convegno Internazionale dell'Università degli Studi di Milano e della SISMEL, Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009*, dir. Rossana E. Guglielmetti, Florence, Edizioni del Galluzo, 2011, p. 239-350 ; « Les théophanies composites des arcs absidiaux et la liturgie eucharistique », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 54, 2011, p. 133-142 ; et du même auteur, « Les Vieillards de l'Apocalypse du portail occidental d'Autun », *« Ars auro gemmisque prior ». Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, dir. Chrytèle Blondeau, Brigitte Boissavit-Camus, Véronique Boucherat et al., Zagreb, University of Zagreb, 2013, p. 207-214.

[142] Nous y reviendrons mais, afin d'éviter toute confusion, il est important de souligner dès maintenant que la notion de déification ne nie nullement les différences entre l'homme et Dieu : elle décrit une participation et non pas une égalité. Bien au contraire, la théologie apophatique prend racine dans le refus radical de l'assimilation de la créature à son Créateur et de toute forme d'idolâtrie.

Du point de vue de l'expansion géographique du thème, la zone sur laquelle est mise en œuvre l'image monumentale des Vieillards de l'Apocalypse semble recouper celle de l'expansion clunisienne. Or, l'ordre clunisien met à l'honneur la théologie de Scot, comme l'ont démontré les ouvrages précédemment cités. L'importance de la matérialité en tant que moyen imparfait de parvenir à la spiritualité semble l'un des principes de cet ordre, et c'est un point que l'Érigène développe abondamment, en appliquant des schémas néoplatoniciens à la théologie chrétienne[143]. Tout en gardant au cœur de ses préoccupations le constat de l'impossibilité pour l'homme de connaître Dieu, il fait de la connaissance de celui-ci une démarche basée sur l'aporie. Non seulement Dieu doit être appréhendé par retranchement, mais ne peut l'être, strictement, que par et dans l'individu. Il s'agit pour l'homme de revenir à sa cause par voie introspective, puisqu'il trouve son principe en Dieu, son Créateur qui lui a fait don de son image. La théophanie est, pour l'Érigène, conjointement la manifestation de Dieu en l'individu et sa formulation intérieure par l'individu : elle nécessite un retour sur soi. Selon une idée déjà développée par Grégoire de Nysse notamment, c'est en appréhendant sa propre âme et parce qu'elle est à l'image de Dieu, que l'homme peut s'élancer vers le divin à travers ce qu'il est, appréhension imparfaite néanmoins, car il n'est pas Dieu, mais homme. Aux fondements du développement de la théorie théophanique érigénienne se trouve vraisemblablement la perspective qui était mise en avant par Grégoire de Nysse. Le titre de *Periphyseon* de l'ouvrage du clerc irlandais, de la division de la nature, fait la distinction entre la nature créatrice et incréée, soit l'essence divine, et celle de l'homme créé, qui lui est pourtant coéternel en tant que principe[144].

L'abbé Suger, lecteur de l'Érigène

L'Érigène se fait ainsi, dans la sphère carolingienne, le porte-parole et l'héritier, mais aussi le continuateur, de la théologie grecque. Comme l'écrit Anca Vasiliu, concernant la traduction érigénienne du *De imagine* :

---

[143] Marguerite Techert, « Le plotinisme dans le système de Jean Scot Érigène », art. cit.

[144] Le théologien reprend la distinction fondamentale de Grégoire de Nysse entre la nature divine et la nature humaine puisque « l'une est sans création, l'autre reçoit l'existence par création », Grégoire de Nysse, *La création de l'homme, op. cit.* , XVI, 184 C, p. 157.

> « Non seulement [la comparaison avec la traduction latine précédente de Denys le Petit] met en lumière la pensée de l'Érigène dans les choix de traduction qu'il opère par rapport au traducteur précédent, mais ses choix sont en outre révélateurs du parallélisme entre deux modèles théologiques quasi concomitants, parallélisme qui domine la pensée patristique grecque et dont le théologien irlandais se fait l'écho tardif, mais fidèle en traduisant à la fois Denys l'Aréopagite et Grégoire de Nysse, c'est-à-dire les deux grands représentants de ces courants parallèles et alternatifs de la théologie orientale : le métaphysicien de la vision apophatique et le théologien de la connaissance révélatrice, qui cherche dans le langage les indicateurs d'une connaissance appropriée de l'identité divine, une connaissance qui a lieu dans le sujet connaissant[145]. »

Que l'Érigène fût connu et lu de Suger ne fait aucun doute, comme l'ont démontré plusieurs chercheurs, dont Yves Christe. Affirmant les liens entre l'art du XIIe siècle et les écrits du Pseudo-Denys, il ajoute que « ces quelques constatations et l'usage que fit Suger des traductions d'Érigène pour son apologie de l'art sacré laissent deviner quels pouvaient être l'autorité et le prestige du converti de saint Paul […], mais comme son œuvre était ardue et pratiquement inaccessible aux simples lettrés ignorants tout de la langue grecque, c'est à travers ses commentateurs, Maxime le Confesseur et Jean Scot Érigène[146] ».

Notre étude montrera, dans le développement de ce chapitre, l'impact probable des théories du théologien sur les images de l'abbatiale de Saint-Denis et la pensée de l'abbé Suger. L'établissement de ce lien n'est pas nouveau. Dès 1948, Erwin Panofsky relève chez l'abbé son « enthousiasme instinctif pour la métaphysique de la lumière du Pseudo-Aréopagite et de Jean Scot Érigène[147] ». Cependant il peut, semble-t-il, être approfondi. Le renouveau dionysien est global au XIIe siècle et caractérise notamment les écoles de Saint-Victor et de Chartres. Toutefois, Saint-Denis reste le centre principal de ces études. L'abbé Suger cherche à rendre à l'abbatiale ce qu'il estime être sa pratique originelle. Pour ce faire, il s'appuie à la fois sur la

---

[145] Anca Vasiliu, *Eikôn, op. cit*., p. 114.

[146]Yves Christe, *Les grands portails romans, op. cit.,* p. 160 ; « Maxime [le Confesseur], dans la traduction de Jean Scot aujourd'hui conservée dans le ms. Arsenal 237 de Paris, était lu et surtout compris à Cluny au début du XIe siècle ; et je me demande si quelque chose, comme un écho du texte des *Ambigua ad Johannem*, n'est pas passé dans le sermon sur la Nativité [de l'abbé Odilon] ». Yves Christe, « L'émergence d'une théorie de l'image dans le prolongement de Rm. 1, 20, du IXe au XIIe siècle en Occident. », art. cit., cit. p. 308.

[147] Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique ; précédé de L'abbé Suger de Saint-Denis*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 63. L'auteur affirme notamment que « le renouveau philosophique qu'incarne Jean Scot Érigène [était à l'époque carolingienne] non moins somptueux, inattendu et chargé de potentialités qui ne se réaliseront que bien plus tard », *ibid.*, p. 71.

construction hagiographique de sa légende de fondation et dans le passé carolingien de l'abbaye. Cela conforte le lien de la nouvelle abbaye à la pensée de Jean Scot. Suger ne pouvait pas passer à côté d'ouvrages – abondamment lus dans les milieux monastiques du XIIe siècle – qui étaient basés sur les écrits de l'auteur considéré comme le saint titulaire du lieu. Si l'incontestable culture savante de Suger et son intérêt pour le Pseudo-Denys et ses traductions ne sont effectivement plus à démontrer, elles permettent de considérer que l'abbé connaissait les écrits l'Érigène. De plus, s'appuyant sur le rayonnement passé de l'abbaye au haut Moyen Âge, Suger – lui-même conseiller de la royauté capétienne – a vraisemblablement nourri sa propre réflexion à partir de celle d'un conseiller de Charles le Chauve[148]. Quoi qu'il en soit, l'impact sur l'abbé Suger de l'Érigène est bien visible dans ses propres écrits. Comme le relève Dominique Poirel, « on repère tout de même chez Suger des termes qui, sans être exclusivement dionysiens, sont rares en dehors des traductions érigéniennes[149] ».

Suger n'en oublie pas, semble-t-il, de lire ceux dont Jean Scot se faisait le relais trois siècles plus tôt. Si les liens entre le décor de l'abbatiale rénovée sous l'impulsion de l'abbé et la théologie grecque restent encore à affermir, plusieurs historiens l'ont d'ores et déjà souligné. Otto Von Simson, plus que de simplement reconnaître que Saint-Denis fut le centre des études dionysiennes, mentionne l'influence des écrits de Jean Scot et de la *Mystagogie* de Maxime le Confesseur sur la mise en œuvre de quelques détails du décor de l'abbaye, bien que son étude se focalise sur l'architecture[150]. Nous pouvons toutefois reprocher à son analyse une lecture chronologique trop binaire puisque l'auteur définit Saint-Denis comme une création « anti-romane » et « anti-clunisienne ». Or, l'impact des théories Jean Scot sur l'ordre clunisien comme sur la pensée de l'abbé Suger tend à indiquer un lien profond entre le réseau clunisien et l'abbaye sandionysienne. De surcroît, les manuscrits des textes du Pseudo-Denys étaient certainement très peu accessibles avant la seconde moitié du XIIe siècle en dehors de Cluny et

---

[148] Suger fait « revivre les observances, un moment abandonnées, en mémoire de Charles le Chauve ». Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, *op. cit.*, p. 29. Il semble que, plus que les traductions du Pseudo-Denys, ce soit dans les écrits de son traducteur Jean Scot que « Suger découvrit non seulement les armes les plus puissantes contre saint Bernard mais aussi une justification philosophique de toute son attitude à l'égard de l'art et de la vie », *ibid.*, p. 38.

[149] Dominique Poirel, *Des symboles et des anges : Hugues de Saint-Victor et le réveil dionysien du XIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 492-493.

[150] Otto Georg von Simson, *The Gothic cathedral: origins of Gothic architecture and the Medieval concept of order*, Princeton, Princeton University Press, 1984, plus précisement p. 61-139.

de Saint-Denis[151]. Quoi qu'il en soit, force est de constater que des rapports similaires sont établis entre l'homme, le sensible et Dieu. Si Bernard de Clairvaux n'objecte pas aux deux abbayes des idées similaires à propos de ce qu'il juge être – si l'on veut bien nous pardonner l'anachronisme – une dérive matérialiste, c'est probablement uniquement en raison du statut de l'abbé Suger et de son lien avec la royauté[152]. Nous pouvons alors remettre en question le point de vue d'Otto Georg von Simson affirmant non seulement que l'art sugerien est une « antithèse de la forme clunisienne », mais qu'« il est possible que l'art de Saint-Denis reflète les idées de Bernard[153] ».

La conception architecturale de l'abbatiale a fait l'objet de nombreuses études en ce sens. Toutefois l'image ne reste que trop peu étudiée dans cette perspective. Elle est même parfois considérée selon un système différent de l'architecture. À la lecture des écrits de Suger, il est pourtant indéniable que l'abbatiale fut conçue comme un tout harmonieux, dans lequel le décor et l'architecture trouvent leur place et se répondent. En définitive, il convient probablement de penser à nouveaux frais le décor de l'abbatiale en s'appuyant sur les écrits de théologiens dont la relation est depuis longtemps reconnue avec son architecture. À la lumière des conceptions théologiques de ces auteurs, il convient certainement d'envisager différemment la valeur de l'image qui n'est pas forcément une image de Dieu ou bien même le support de sa présence lors de la liturgie. Loin d'être le média de la mise en parallèle augustinienne entre une cité céleste, représentée dans l'image, et une cité terrestre, gravitant autour de l'image, le décor est vraisemblablement déjà pensé comme étant une création par l'homme dans la matière et un artéfact. Refusant de prétendre à la Vérité, l'image fait reflet à une intériorité et celle de l'abbé, en premier lieu.

---

[151] Dominique Poirel, « Le mirage dionysien : la réception latine du Pseudo-Denys jusqu'au XIIe siècle à l'épreuve des manuscrits. », art. cit.

[152] Sur les rapports des deux abbés, se référer à Julian Füehrer, « Suger et Bernard de Clairvaux », *Suger en question : regards croisés sur Saint-Denis*, éd. Rolf Grosse, München, R. Oldenbourg, 2004, p. 81-93.

[153] Otto Georg von Simson, *The Gothic cathedral, op. cit.*, p. 111.

La voussure interne

Un enfer ?

Le portail central de l'abbatiale de Saint-Denis est l'un des ensembles sculptés du XIIe siècle le plus admiré par le grand public et étudié par les scientifiques, et ce malgré de nombreuses restaurations modernes qui en limitent la lecture[154]. La sculpture de l'ensemble a fréquemment été interprétée comme une représentation du Jugement dernier auquel seraient mêlés des contenus annexes qui s'y rattachent et y font, plus ou moins directement, référence. Parmi ces « images rapportées », l'assemblée des vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse est notamment signalée. Comme l'a souligné Yves Christe, argument repris ensuite par Peter Klein, la juxtaposition du groupe des Anciens à la résurrection finale des corps paraît surprenante[155]. Selon ce dernier, la difficulté d'identification de l'ensemble des images à un moment biblique donné tient en effet à l'ajout d'éléments qui n'appartiennent pas à l'épisode eschatologique du verdict divin. C'est le cas du chœur des Vieillards qui est, rappelons-le, unanimement interprété comme une image de l'Église atemporelle et non future selon l'exégèse à partir du IVe siècle. Pourtant, si Peter K. Klein écrit qu'« il n'y a pas de doute que le sujet principal du portail central de Saint-Denis est le Jugement dernier », reprenant ainsi « l'opinion unanime des chercheurs », cette identification a, depuis la publication de son article, été remise en question[156].

---

[154] Nous ne reviendrons sur ces restaurations que lorsque cela s'avère nécessaire pour notre étude. Nous renvoyons aux travaux de Pamela Blum à ce propos. Pamela Z. Blum, *Early Gothic Saint-Denis : restorations and survivals*, Berkeley, University of California Press, 1992. Voir aussi, Sumner McK Crosby et Pamela Z. Blum, « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », *Bulletin Monumental*, n° 3, vol. 131, 1973, p. 209-266.

[155] Peter K. Klein, « Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XIIe s : Moissac - Beaulieu - Saint-Denis », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 132, vol. 33, 1990, p. 317-349 ; Yves Christe, *L'Apocalypse de Jean*, *op. cit.*, plus précisément p. 135-147 ; Ainsi, selon Yves Christe, « dans un cas, l'Adoration des Vivants et des Vieillards – cf. le portail de Moissac – est une image de la gloire présente du Christ ; dans les deux autres, une représentation de son triomphe eschatologique – cf. les Jugements d'Autun, de Saint-Denis ou d'Amiens où l'assemblée des Vieillards – ils ne sont que vingt – encadre le Christ-Juge. » Yves Christe, « Visions divines présentes ou futures : les choix de l'épigraphie », *Épigraphie et iconographie : actes du colloque tenu à Poitiers, les 5-8 octobre 1995*, dir. Robert Favreau, Poitiers, Université de Poitiers, CESCM, 1996, p. 27-36, cit. p. 28.

[156] Peter K. Klein, « Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XIIe », art. cit., cit. p. 335.

En 2001, Elizabeth Brown avance que la sculpture du portail sandionysien a saisi l'« instant même où commence le Jugement », en confirmant que le débat autour de l'identification de la temporalité des représentations du portail n'est pas clos[157]. Marcello Angheben, revenant en 2013 sur ce programme monumental, met en avant la nécessité d'une différenciation entre les scènes occupant la voussure interne et celles présentées au tympan[158]. D'après son étude, les images de la première voussure ne représentent pas la séparation finale des élus et des damnés, mais dépeignent le paradis d'attente côté gauche et, à droite de la clé, un groupe de pécheurs à l'avenir individuel encore incertain. Selon l'auteur, la partie gauche de la voussure interne serait ainsi répartie en deux mouvements, l'un allant vers la clé et l'autre vers ce qu'il identifie comme une scène dépeignant l'Enfer[159]. Marcello Angheben voit en outre, dans les représentations du portail, l'évocation de la seconde Parousie et non pas d'un Jugement dernier à proprement parler[160].

La remise en cause récente d'une sorte de consensus scientifique sur l'identification des scènes du portail sandionysien au Jugement dernier semble parfaitement légitime et importante. C'est à partir de cette question fondamentale de la temporalité que nous pouvons, en effet, mieux saisir l'unité herméneutique et, de manière corrélée, le sens des représentations. L'ensemble sculpté du portail central forme un tout harmonieux et non une « juxtaposition », en ce que ce terme laisse supposer d'arbitraire. La définition précise des différents moments figurés, mais aussi de leurs rapports, est primordiale. Les divers niveaux de lecture, s'ils sont effectivement enchevêtrés, sont néanmoins indéniablement pensés en accord au sein d'un ensemble. L'homogénéité est fondamentale pour leur compréhension là où, paradoxalement, seul le fractionnement semble pouvoir rendre compte de leur harmonie.

---

[157] Elizabeth A. R. Brown, *Saint-Denis : la basilique*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 2001, p. 97

[158] Marcello Angheben, *D'un jugement à l'autre : la représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français : 1100-1250*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 297-348.

[159] Jérôme Baschet notait déjà le fait qu'« on peut s'interroger sur l'existence d'un principe rayonnant, reliant les deux zones [du tympan et de la voussure interne]. En effet, l'enfer apparaît dans l'angle compris entre l'axe horizontal et une ligne qui, partant du milieu de l'architrave, longe la jambe du Christ et passe par sa main gauche ». Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà : les représentations de l'enfer en France et en Italie : XIIe-Xe siècle*, Rome, École française de Rome, 1993, p. 164, note 87.

[160] C'est aussi l'interprétation d'Yves Christe, *Les grands portails romans, op. cit.,* p. 11.

Le lacs du péché

La voussure interne est probablement la partie du portail qui a le plus orienté l'identification à revoir de l'ensemble du décor comme étant une représentation Jugement dernier [Figure 2]. Sur cet arc, les images sculptées sont réparties en deux groupes, de part et d'autre de la clé. La partie gauche de la voussure est sculptée d'anges et d'Abraham portant de petits êtres dans son giron. Les figures seraient, selon un schéma relativement traditionnel, à l'antagonisme de la partie à droite de la voussure. De ce côté seraient montrées des images d'une chute des figures vers l'Enfer, précipitées vers le voussoir inférieur. Cette partie de la voussure figurerait, selon cette perspective, l'image du lieu infernal, un lieu fortifié de bannissement futur et éternel abritant des démons tourmentant des pécheurs à jamais reclus. De cet enfer supposé, toutefois, il ne reste que peu de fragments anciens. La plupart des voussoirs, portant démons et « damnés », ont reçu d'importantes restaurations[161].

Là, cependant, le dernier des personnages est étranglé par une corde tenue par un être démoniaque. Cette figure a été vue, unanimement, comme celle d'un pendu. Placé au-devant d'une architecture à pans crénelés, ajourée d'arcades, le personnage est attaqué par des êtres hybrides, qui mordent la partie basse de son corps. Les restaurations très conséquentes de cette partie de la sculpture ne laissent apprécier, à vrai dire, que peu de détails de la figure originale. Du « pendu », il ne subsiste d'authentiques que la corde, la main qui s'y accroche et la partie haute du buste[162]. Des êtres qui le tourmentent, seules les deux créatures hybrides de serpent et de bête ailée lui mordant les cuisses et le sexe sont d'époque. La presque totalité des démons est une création moderne. Leurs représentations tranchent particulièrement avec les parties non retaillées qu'elles complètent. Leur présence a pourtant contribué fortement à orienter la lecture des spécialistes et l'identification de la scène comme infernale.

La présence d'une corde rattachée à la figure laisse effectivement penser à une scène macabre. Ce n'est pourtant pas le seul thème visuel dans lequel ces deux motifs sont associés[163].

---

[161] Sumner McK Crosby et Pamela Z. Blum, « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », art. cit., p. 236-239.

[162] *Ibid.*, p. 238 ; Le visage du personnage et les démons abrités par la tour ne sont pas d'origine.

[163] Sur la nécessaire distinction entre un thème et un motif nous renvoyons à Christian Heck, « Du motif au thème et au sens dans l'iconographie médiévale : religieux, profane, les voies d'une interprétation »

Il est même, selon nous, tout à fait plausible qu'il ne s'agisse pas d'une représentation de pendaison, signifiant la damnation de la figure. Effectivement, il se pourrait que cette scène renvoie à une image se rattachant à un acte de résipiscence du personnage. La corde, entourant son cou, ne possède en effet pas de nœud, détail d'importance dont on peut constater la présence dans la majorité des représentations de pendaison comme celle de la personnification de l'avarice au tympan de Sainte-Foy de Conques ou encore celle de Judas sur l'un des chapiteaux intérieurs de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay. À Saint-Denis, la figure démoniaque qui empoigne la corde en son sommet paraît tirer le personnage à lui. Ce geste peut être lu comme un étouffement. Il est également susceptible d'être la transcription visuelle de la brutalité avec laquelle le péché s'empare du supplicié.

Selon le même ordre d'idée, on peut supposer que la représentation architecturée crénelée derrière le personnage, non retaillée sur la face gauche, est plutôt qu'une prison diabolique la représentation de la métaphore fréquemment utilisée de l'âme comme un bastion, littéralement assailli par la tentation et le vice, bien que fortifié[164]. C'est cette image qu'utilise, selon une formule traditionnelle, Grégoire de Nysse. L'enfermement est décrit comme l'état de l'homme soumis aux passions, le péché étant « comme un tyran qui a pris d'assaut la citadelle de l'âme […], autant de maîtres et de tyrans qui asservissent l'âme comme une prisonnière[165] ». Les pécheurs vivent, selon cette perspective, comme des « corps incarcérés » et leur âme est « traînée telle une captive[166] ». Ici, l'homme, mordu aux parties intimes, tente possiblement de se libérer du péché de chair qui l'entrave.

Plus que l'absence de nœud, la posture de la figure, qui tient elle-même la corde à la hauteur de son cou comme pour se libérer de l'étreinte de l'étouffement ou participer à son étau, indique que sa situation n'est pas totalement similaire à celle d'un pendu[167]. Ainsi, si François Debret

---

dans *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions : actes du colloque du RILMA, Institut universitaire de France, Paris, INHA, 23-24 mai 2011*, éd. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2013, p. 7-21.

[164] Une telle idée de violence de la possession diabolique est récurrente dans la littérature notamment par l'emploi du terme *arrepticius*, tandis que la métaphore du siège militaire est également fréquemment mentionnée sous le terme *obsidere*. Florence Chave-Mahir, *L'exorcisme des possédés dans l'Église d'Occident, X^e^-XIVe siècle*, Turhnout, Brepols, 2011, p. 36-39.

[165] Grégoire de Nysse, *Les Béatitudes*, éd. Jean-Yves Guillaumin et Gabrielle Parent, Paris, Migne, 1997, III, 4, p. 53.

[166] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, op. cit., Homélie I, p. 50.

[167] La main, tenant la corde, et le corps sont des parties originales du personnage. Sa tête, en revanche, est totalement resculptée ce qui ne permet pas de voir l'expression de la figure telle qu'elle était à

a, en restaurant la sculpture, interprété cet homme comme un suicidé en proie aux démons, orientant fortement la lecture qui ensuite en a été faite, il semble justifié de questionner la valeur de sa réfection. La remise en cause est parfaitement fondée, puisque le « collage » entre la restauration moderne et les parties originales montre nombre d'incohérences, dont la plus flagrante est certainement l'ajout de têtes démoniaques dans l'arcade du bâtiment. Une telle adjonction coupe littéralement la corde au niveau du cintre de l'ouverture alors que celle-ci tombait manifestement en cet endroit selon un schéma qui aurait probablement pu nous renseigner davantage sur l'état du personnage entravé par ce motif.

En outre, si l'on regarde à présent l'autre bras de l'homme, refait, mais d'une posture identique à l'original, on observe qu'il porte la paume de sa main sur sa poitrine. Ce geste semble significatif. Il permet d'interpréter la scène comme un processus de pénitence. La main sur le cœur est une posture qui, dans un contexte judiciaire, signifie effectivement l'exemption. Au regard de son environnement iconique, le mouvement de la figure évoque probablement la contrition, qui est à la fois l'aveu de la faute et la reconnaissance de la souveraineté divine[168].

En considérant la scène sculptée, il est alors possible d'émettre l'hypothèse que la corde, matérialisant le « lacs du péché », soit une évocation de celles que portaient les pénitents au cou lors du rituel public de pénitence ou de confession en guise de repentir, d'humiliation et de mortification[169]. À Saint-Denis, la corde est, en effet, assez similaire à celle qui enserre la gorge du pénitent de l'un des fragments sculptés, du début du XIIe siècle, de l'abbatiale de Saint-Léger de Murbach [Figure 5]. Sur le relief alsacien, l'influence satanique, en tant que fondement du péché, est mise en image de manière identique. Elle est personnifiée par un

---

l'origine. Sumner M. Crosby et Pamela Z. Blum, « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », art. cit., p. 238.

[168] Ces deux aspects sont par ailleurs indissociables dans la mesure où tout préjudice comporte systématiquement, en tant que péché, une forme d'outrage au divin. Michel Banniard, « Vrais aveux et fausses confessions du IXe au XIe siècle : vers une écriture autobiographique ? », *Publications de l'École française de Rome*, n° 1, vol. 88, 1986, p. 215-241 ; Ce double aspect est décrit par Jean Scot à propos de la valeur du repentir pendant lequel « on confesse ses péchés, on confesse aussi les louanges divines. Quand cette double confession, celle des péchés et celle des louanges divines existent dans un cœur, Jésus y vient avec ses disciples, autrement dit avec son enseignement et le rayonnement de sa lumière, et il y demeure et il purifie ce cœur de tous ses péchés ». Jean Scot Érigène, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1972, III, VII, 322 B, p. 238-239.

[169] Sur ce rituel qui apparaît au début du XIe siècle, voir Jean-Marie Moeglin, « Pénitence publique et amende honorable au Moyen Âge, Abstract », *Revue historique*, n° 3, n° 604, p. 225-270. Ainsi que, pour son influence sur l'image, Jean-Marc Moret, *« Ce morcel ne puis avaler » : images entre histoire et théologie aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris, Champion, 2017, p. 98-105.

diable, l'un des *demones contringentes* traditionnels, juché sur le dos du fidèle et tenant la corde qui le contraint. Ce fidèle, un pécheur, présente des similitudes avec celui représenté attaché par une corde tenue par un diable dans un manuscrit contenant les sermons de saint Augustin conservé à Cambrai[170].

Cependant sur la sculpture de Murbach, le repenti, pareillement au personnage de la voussure sandionysienne, attrape la corde soit pour s'en défaire, démonstration de sa délivrance morale, soit pour la maintenir et signifier de cette manière sa participation délibérée et intime au rituel d'humiliation. Le geste de saisie de l'être entravé par la corde semble justifier une lecture davantage expiatoire que macabre de cette partie du décor. Il serait, par conséquent, brossé l'image d'un pénitent, ou du moins d'un pécheur en proie à ses démons, et non d'un pendu subissant les supplices de l'Enfer. Sur le relief alsacien, la présence d'un moine, vêtu de sa chape, assis et tendant l'oreille vers la face tournée du fidèle agenouillé, ne laisse pas de doute sur le fait que la sculpture campe une scène de confession. Il est possible que la corde signifie également la componction dans la voussure du portail de Saint-Denis.

Si l'on admet cette hypothèse, dans la partie gauche de la voussure, les étapes de la rénovation spirituelle de l'âme des repentis jusqu'à leur rédemption seraient figurées – et non l'indétermination du sort des pécheurs ou la chute et les supplices des damnés. L'Enfer n'y semble pas représenté, ou du moins ne l'est-il pas comme une localité sensible, mais comme une condition séculière, où le joug du péché, épée de Damoclès chrétienne, menace et assaille littéralement le fidèle et l'enferme dans la forteresse qu'il a lui-même construite. Ce serait alors un *locus*, au sens où il décrit une relation particulière à Dieu, ici la séparation, et une situation d'être au monde plus qu'un emplacement réel, clos et futur dans lequel s'exerce une souffrance irrémédiable[171]. Dans cette optique, le mal n'atteint pas la nature humaine en son essence, mais nuit à sa relation avec Dieu[172]. Il est une prison, le lieu d'une exclusion temporaire nécessaire à

---

[170] Cambrai, Bibliothèque municipale, Ms 559, fol. 73 v.

[171] Sur le *locus* comme réseau de relation au Moyen Âge, voir Jean-Claude Schmitt, « "De l'espace aux lieux" : les images médiévales », *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations : Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, éd. Thomas Lienhard, Mulhouse, 2006, p. 317-346 ; Voir également, Alain Guerreau, « Stabilità, via, visione : le creature e il Creatore nello spazio medievale », Arti e storia nel Medioevo.4, Il Medioevo al passato e al presente, éd. Enrico Castelnuovo et Giuseppe Sergi., 2004, vol. 3, p. 167-197.

[172] Grégoire de Nysse définit, quant à lui, la relation de l'homme à Dieu par la notion d'espacement ou d'intervalle. Charbel Maalouf, *Une mystique érotique chez Grégoire de Nysse*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2017, p. 245 ; Le théologien écrit : « nous savons bien que la localisation en un lieu est réservée

la conversion. Ainsi, à Saint-Denis, comme ailleurs, « les souffrances endurées par les âmes s'inscrivent dans un processus pénitentiel et expiatoire assez proche de celui des prisonniers[173] ».

La porte close

L'hypothèse d'une évocation pénitentielle est fragile, mais n'est pas singulière dans l'économie d'ensemble. L'ange du tympan, situé à gauche de la partie basse de la voussure précédemment décrite, dirige une longue épée à lame ondulée vers une porte, occupant l'angle de ce tympan [Figure 6]. L'arme pointe, par extension, vers la vierge folle dont la présence prolonge en son sommet le groupe des vierges folles placées dans les compartiments du piédroit droit. La lame rappelle, par sa forme singulière, l'« épée flamboyante » des chérubins gardant, sur l'ordre de Dieu, l'entrée du paradis originel d'où Adam et Ève furent chassés[174]. La mise en rapport étroite, au sein d'une même image, des deux moments bibliques de la Genèse et de la parabole de l'Évangile de Matthieu, renforce la signification à la fois de l'arme et de la situation des vierges folles. Une mise en garde – à valeur unique – articule plusieurs moments : la conséquence du péché, qu'il soit originel ou ordinaire, est d'être conduit à l'expulsion du Paradis. La porte close, résultante de la faute est, en effet, le motif commun aux deux thèmes bibliques. Sur la sculpture, elle est le signe, jouant sur une superposition herméneutique, de l'accès au Paradis génésiaque et à celui à la noce de la parabole, un accès interdit aux pécheurs. Ceux-là se trouvent, de fait, séparés de Dieu.

Il ne paraît pas infondé de souligner de quelle manière, à l'instar de la corde au cou, l'épée pointée en direction d'un homme est un signe puissant d'infamie publique[175]. Réservés

---

aux corps. L'âme, incorporelle, n'a pas, par sa nature, à être enfermée dans des lieux ». Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, éd. Christian Bouchet, Paris, Migne, 1998, I, 53, p. 60.

[173] Pour une étude des images à thématique carcérale, voir Cécile Voyer, « Le corps des prisonniers dans les images des XIVe et XVe siècles », *Corps en peines. Manipulations et usages des corps dans la pratiqe pénale depuis le Moyen Âge*, dir. Martine Charageat, Bernard Ribémont et Mathieu Soula, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 189-212, cit. p. 203.

[174] Gn. 3, 24. Le rapprochement de l'arme à celle du Chérubin dans l'expulsion d'Adam et Ève a été fait par Pamela Blum qui le décrit comme authentique. Sumner M. Crosby et Pamela Z. Blum, « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », art. cit., p. 43-44.

[175] Jean-Marie Moeglin, « Pénitence publique et amende honorable au Moyen Âge », art. cit., p. 263-270.

aux crimes les plus sérieux, les deux rites matérialisaient la possible peine capitale qui menaçait les repentants, les fautes de ces derniers nécessitant alors un « rituel d'exécution symbolique[176] ». Certes l'épée, bien que dirigée vers la vierge folle, n'est pas représentée à même son contour. Toutefois, elle atteint la porte close qui, nous l'avons vu, est le motif conjoint aux deux moments bibliques que sont l'exclusion d'Adam et Ève et celle des vierges folles. La thématique à portée judiciaire trouve, par ailleurs, un écho dans les écrits de Suger qui, évoquant la punition à laquelle s'expose quiconque porterait atteinte à l'abbatiale nouvellement construite et à ses ornements, proclame : « qu'il encoure la juste colère du seigneur Denis et soit transpercé par le glaive de l'Esprit Saint[177] ». Françoise Gasparri note, concernant la formule, sa parenté avec les clauses comminatoires insérées dans les chartes[178]. Ainsi, à l'instar de la formule légale, dans la forme de l'image au tympan, la référence juridique contemporaine vient souligner la gravité de la faute du pécheur.

De surcroît, au tympan, le motif de la porte close est encore enrichi d'un autre niveau de lecture non pas biblique, mais contemporain. La porte fermée prend la forme significative d'une stèle funéraire, avec deux ressauts sur les côtés supérieurs qui, bien que retaillés en surface, sont encore visibles. Le lien n'est pas rare et les stèles témoignent fréquemment d'une volonté d'assimiler le lieu d'inhumation à la « porte vers l'au-delà[179] ». Quoi qu'il en soit, par ce motif de la porte close en forme de stèle derrière laquelle se tient le Chérubin de la Genèse et devant laquelle se présente la vierge folle, le lien entre l'expulsion originelle, la transition qu'opère la mort et l'accès à la noce est étroit.

Il semble qu'il faille reconnaître la grande dépendance de la mise en œuvre de ce motif à la théologie de l'Érigène. Le lien définit par l'image entre la porte du Paradis et celle des noces futures implique l'idée de la définition d'une béatitude future de l'homme comme d'une restauration de son état originel. Autrement dit, ce serait le terme d'un *reditus* rendu nécessaire par l'*exitus* de la créature. Selon Jean Scot, l'avancement salvifique des justes constitue, effectivement, un retour vers le paradis originel auquel l'homme est toujours destiné et qui

---

[176] *Ibid.*, cit. p. 268.

[177] Suger, *Oeuvres. Tome I*, trad. Françoise Gasparri Paris, Les belles lettres, 1996, p. 36-37.

[178] Suger, *Oeuvres. Tome I*, *op. cit.*, note 76, p. 37.

[179] Par exemple Marie Pascale Flèche-Mourgues, « Caractéristiques des monuments sculptés du haut Moyen Âge dans le nord de la Gaule », *Revue du Nord*, n° 296, vol. 74, 1992, p. 29-67, cit. p. 35.

prend la forme d'une unification nouvelle et béatifique à Dieu[180]. Il est permis par l'Incarnation et rendu possible par le libre arbitre, autorisant à suivre l'exemple offert par le Christ. Il s'oppose, en outre, à la dispersion et la multiplicité, quant à elles imputables au péché.

Pour le théologien, la condition humaine du corps, son acheminement vers la mort, est ce qui éloigne l'homme du divin. Pourtant, la mort est également le point de départ nécessaire de son cheminement vers Lui. L'homme, sans cesse, est en procession pour atteindre l'union avec sa Cause, Dieu. La vie corporelle comme la mort sont les étapes de cette progression, les voies que le Christ a lui-même indiquées aux hommes par son Incarnation et sa Passion, qui ont précédé à son retour près du Père. L'auteur écrit :

> « Le Paradis dans lequel le Christ entra lors de la Résurrection n'était rien d'autre que l'intégrité de la nature humaine qu'il restaura en Lui, et dans laquelle le premier homme aurait continué à subsister glorieusement s'il n'avait pas péché[181]. »

Par la forme donnée à la porte et évoquant une stèle, mais aussi par sa situation au niveau du registre de la résurrection des corps, la mort est dépeinte au portail de Saint-Denis non pas comme une punition, mais comme un seuil. Elle est une étape du processus de *reditus* – le retour à l'état originel de l'homme. Selon cette logique, le Chérubin armé de l'expulsion originelle est toujours placé devant la porte du Paradis. Il attend ceux qui souhaitent de nouveau s'unir à Dieu, union future qu'évoque la noce de la parabole des vierges sages et folles. La porte évoque la mort par sa forme, une mort terrestre qui est comprise comme l'étape par laquelle le Salut peut se réaliser : la mort humaine constitue l'accès à l'Éden qu'est l'union nouvelle. L'Érigène,

---

[180] Édouard Jeauneau, « Le thème du retour », *Jeauneau, Études érigéniennes*, *op. cit*., p. 365-394. Cette théorie lui vient de Grégoire de Nysse selon qui la fin des temps est le rétablissement du paradis perdu, le retour à l'homme comme plérôme de l'humanité, c'est-à-dire à l'homme générique, conçu dans la prescience de Dieu.

[181] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre V, La nature incréatrice et incrée = Periphyseon*, éd. Francis Bertin, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, 895 A, p. 59. « Une fois restaurée par la grâce du Fils monogène de Dieu, la nature humaine est ramenée à l'état originel de sa substance dans laquelle elle fut créée selon l'image de Dieu », Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre I, La Nature créatrice incréée. Livre II, La Nature créatrice créée = Periphyseon*, éd. Francis Bertin, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, I, 445 C, p. 71 ; Pour aller plus loin à ce sujet, voir Isabelle Moulin, « Adam et le Christ. Unification et médiation de la nature humaine chez Jean Scot Érigène », *Philosophie et théologie chez Jean Scot Érigène*, *op. cit.*, p. 135-159.

commentant le motif du chérubin armé devant la porte du Paradis, indique l'aspect foncièrement positif de la mort :

> « L'expulsion de l'homme hors du Paradis relève davantage de la miséricorde divine que de la vengeance de Dieu. Car le créateur n'a pas voulu damner totalement son image, mais il a voulu la rénover, la purifier et l'illuminer, en la comblant d'une multitude de connaissances et de l'effusion de sa sagesse, et de la rendre ainsi digne de rejoindre à nouveau l'Arbre de Vie, dont elle s'est écartée, de l'aborder et d'en jouir, afin de ne pas périr, mais de vivre pour l'éternité. […] En ce qui concerne le glaive de flamme, nous croyons pour le même motif qu'il symbolise le Verbe de Dieu Lui-même [qui] divise notre nature et la sépare de tout ce qui lui a été surajouté à cause de sa transgression[182]. »

Le glaive de feu du Chérubin, signifiant la sagesse, s'il a bien une connotation macabre est donc un signe positif de la mort elle-même[183]. Image du Verbe de Dieu, selon une interprétation reprise du Pseudo-Denys par Maxime le Confesseur et Jean Scot, le glaive est le signe de la parole divine opérant la séparation entre ce qui chez l'homme tient au péché et au monde terrestre et ce qu'il est vraiment. Dans le cas de la représentation du tympan, le motif de la porte close devant laquelle se tient un chérubin armé d'une épée à lame ondulée évoque alors probablement le processus de retour de l'homme à Dieu que le pécheur, assimilé ici à la vierge folle, n'a pas su mettre en application. Si le juste fait, en effet, œuvre de restauration de sa véritable nature, digne désormais de revenir à l'état béatifique de l'homme avant la Chute, il semble que le pécheur, à l'inverse et comme la vierge folle de Saint-Denis, soit expulsé des noces célestes. C'est d'ailleurs en se référant à la parabole des vierges sages et folles que Jean Scot éclaircit de nouveau sa conception du retour de l'homme au paradis originel. Les vierges « sorties à la rencontre de l'époux symbolisent le retour général de toute la multitude

---

[182] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre V, op. cit.*, 864 B-864 D, p. 16-17.

[183] Jean Scot Érigène voit dans les Chérubins l'expression de la Sagesse divine : « Il me semble que nous pouvons aussi le désigner [le verbe] sous le nom de cette essence céleste qu'est le Chérubin. Car Chérubin peut se traduire par effusion de sagesse, selon l'exégèse qui nous a été transmise par les docteurs des Hébreux. » Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre III, La nature créée incréatrice = Periphyseon*, éd. Francis Bertin, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, 643 B, p. 105.

humaine à l'état originel de la nature, et les dix vierges sages symbolisent le retour particulier de tous les saints[184] ».

L'auteur indique que l'ensemble des hommes, sans exception aucune, assimilé à l'ensemble des vierges, tend à retourner à l'état originel, mais que seuls les plus purs y parviennent cependant de manière individuelle, à l'instar des vierges sages. La représentation du péché sur la voussure interne le définit par la négative. Il est conçu comme une atteinte à la relation d'union entre l'homme et Dieu. Il en va de même de celle des vierges folles : leur faute, signifiée par les coupes renversées, est définie comme une perte de la lumière et une absence de participation au rôle qui leur était assigné. Il n'existe pas de différence de nature qui distinguerait les vierges folles des vierges sages, mais une différence de participation.

Sur la sculpture de Saint-Denis, la porte close, qui reçoit une forte tonalité macabre, représente, nous l'avons souligné, le refus de la mort. Ce rejet est condamnable, car il va de pair avec un attachement à la chair et aux biens terrestres. Dans l'œuvre de Jean Scot, la mort consiste en l'abolition de la soumission de l'homme aux conditions terrestres de son existence : matérialité, localisation et temporalité. Aussi Dermot Moran et Juliette Lemaire souligne que c'est « seulement en raison de la transgression humaine qu[e le sens divin] prend l'apparence de la corporéité, de la spatialité et de la temporalité, et de toutes les autres limitations, y compris la présence de la mort[185] ». En somme, le retour à Dieu suppose d'apprendre à bien mourir. Mourir au monde sensible en cette vie par l'ascèse ou la pénitence pour mieux, ensuite, abandonner totalement la chair, qui relève de ce monde terrestre, ainsi que les conditions charnelles de perception du monde. C'est pourquoi, sur la voussure, la porte close est peut-être liée à l'évolution des figures soumises à la componction.

L'attachement au corps du pécheur, que l'on perçoit par ce biais, est aussi lisible dans le traitement formel des figures de la voussure, dans sa partie inférieure droite. Les fragments non retaillés permettent de considérer le « naturalisme » de la figuration des corps des figures. La présence de détails d'une chevelure bouclée, la précision du rendu de la musculature des corps, mais aussi la différence de proportions entre ces figures et celles de la partie gauche de la voussure laissent penser que la mise en valeur visuelle de la corporalité n'est ni fortuite, ni

---

[184] *Ibid.*, 1014 D-1015 A, p. 219.

[185] Dermot Moran et Juliette Lemaire, « Jean Scot Érigène, La connaissance de soi et la tradition idéaliste », *Les Études philosophiques*, nº 104, 18 février 2013, p. 29-56.

purement d'ordre stylistique[186]. De même, sur les piédroits, les vierges folles retirent leur voile et portent des coiffures élaborées comme des tresses, signe du péché et de l'artifice liés à la séduction, alors que le voile est au contraire bien maintenu sur la tête des vierges sages[187].

À droite de la clé de la voussure, la figure portée par un ange est similaire à son pendant du côté gauche. Elle est semblable à un enfant. Cependant, elle ne le devient véritablement qu'après l'intervention de l'ange qui l'aide à pivoter dans la direction du Christ au sommet, un geste sur lequel nous reviendrons[188]. L'attachement peccamineux au corps semble ainsi mis en image au moyen du soin apporté par les sculpteurs dans le rendu des corps. La forme donnée au corps est naturaliste : elle fait de celui-ci un motif charnel, plus qu'un véhicule spirituel.

Le naturalisme des corps de la partie droite de la voussure concourt également à la différence entre le cheminement des justes et celui des pécheurs[189]. La désaffection du corps charnel est rattachée à l'église, figurée à la base de la partie gauche de la voussure. La figure nue qui s'abrite dans l'édifice possède encore les proportions et les traits physiques de la nature tandis que les personnages portés par des anges et sortants du sommet de cet édifice portent déjà les traits d'êtres spirituels. En revanche, du côté des pécheurs, ce n'est qu'au milieu de la voussure, sous l'influence des anges et de la formule de miséricorde messianique, que les corps perdent leur caractère naturaliste. En cet endroit, le corps mortel devient réellement ou allégoriquement corps spirituel, la chair étant « engloutie par l'âme en esprit[190] ». C'est là que les figures semblent, en effet, perdre leur corps terrestre, cette enveloppe qui « a été surajoutée

---

[186] Sumner M. Crosby et Pamela Z. Blum, « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », art. cit., p. 238.

[187] Noëlle Lévy-Gires, « Se coiffer au Moyen Âge ou l'impossible pudeur », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Senefiance », 2014, p. 279-290.

[188] Il est pertinent d'établir ce lien avec l'enfance : « il ne s'est pas trouvé un seul laps de temps dans lequel auraient fait défaut les hommes qui reçoivent le Verbe de Dieu. L'évangéliste a ajouté : À tous ceux qui l'ont reçu, c'est-à-dire, à tous ceux qui ont cru en lui, il a donné le pouvoir de devenir enfants de Dieu. […] il leur a donné, par la sublimité de sa grâce, de devenir enfants de Dieu. […] Le verbe s'est fait chair précisément pour que l'homme devînt enfant de Dieu. » Jean Scot Érigène, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, *op. cit.*, XX-XXI, 297 B-298 A, p. 96-101.

[189] Cela conforte la remarque de Jérôme Baschet, qui écrit qu' « il faut donc renoncer à nommer "âmes" les figures qui, dans le Jugement dernier, occupent le sein d'Abraham, même si elles semblent représentées comme des âmes », afin de privilégier la notion d'êtres redevenus purs, semblables à des enfants. Jérôme Baschet, *Le sein du père : Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000, p. 136-137.

[190] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, éd. Emmanuel Ponsoye, Paris, Les Éditions de l'Ancre, 1995, XXI, 199 B, p. 254.

à cause du péché au corps naturel et substantiel[191] ». De même, les êtres abandonnent ici leur distinction sexuelle, dont les cheveux tressés de la figure que tient le premier ange sont encore le signe[192]. L'asexualisation est un symptôme d'union de l'homme au divin qui anticipe la fin dernière « car lors de la résurrection le sexe sera aboli et la nature humaine sera réunifiée, et il n'y aura plus que l'homme pur et simple, tel qu'il l'aurait été s'il n'avait pas péché[193] ».

Vers une absolution divine : un processus ascensionnel

La remise en cause de l'interprétation d'une scène infernale à la base droite de la voussure permet de souligner la parfaite progression des figures jusqu'en son sommet. Le mouvement ascensionnel, dont la voussure est le support, est accentué par la forme, elle-même ascendante, de l'arc. Cette dynamique reçoit une impulsion nouvelle au milieu du quart de cintre de la voussure [Figure 7]. En cet endroit sont représentés des anges, dont la simple présence tranche avec une scène infernale. L'un d'entre eux extirpe littéralement un être des méfaits d'un démon tandis qu'un deuxième ange, pieds croisés en signe de médiation, présente une seconde figure, mains jointes en prière, au Christ de la clé. Là, le messie tend la paume de sa main sur la tête du rescapé, un geste qui n'est pas sans évoquer l'imposition des mains, signe fondamental de l'absolution pénitentielle voire du rituel d'exorcisme.

Le mouvement de pivot et de génuflexion de la première créature angélique figure probablement le changement d'état qui s'opère chez l'être qu'il tient, similaire, par ailleurs, à

---

[191] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre V, La nature incréatrice et incrée = Periphyseon*, *op. cit.*, 884 B, p. 44 ; Jean Scot reprend sur ce point les théologiens grecs, comme Maxime le confesseur et Grégoire de Nysse, en affirmant que, lors de notre mort, « notre corps mortel se transformera en corps spirituel »(Livre II, 584 C, cit. p. 368). Il explique ensuite ce processus : « Car nous devons admettre que, lorsque les composantes corporelles qui composaient l'organisme du corps matériel se décomposent dans les éléments qui assurent leur sauvegarde, ces composantes corporelles perdent alors leur matérialité et elles se transforment en ces qualités impondérables et spirituelles qui caractérisent les éléments eux-mêmes » (Livre III, 730 B, cit. p. 252).

[192] Édouard Jeauneau, « La division des sexes chez Grégoire de Nysse et chez Jean Scot Érigène », art. cit.

[193]Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre V*, *op. cit.*, 893 C, p. 57 ; L'idée d'un retour vers un être primordialement voulu par Dieu et « non divisé par l'appellation de mâle et femelle » était présente chez Maxime le Confesseur.

l'attitude contorsionnée des exorcisés eux-mêmes[194]. Outre sa position, le geste de l'ange paraît signifiant : il pose l'une de ses mains sur la tête du fidèle et l'autre sur sa poitrine[195]. Au regard des éclairages précédents, nous pouvons possiblement percevoir dans cette gestuelle une évocation de la double administration du signe de croix, au front et au cœur. Ce geste double est pratiqué lors de la liturgie baptismale. Il est interprété par les commentaires comme le signe de l'inclusion du catéchumène dans l'Église, le marquant du sceau de Dieu et l'éloignant, de concert, de l'influence du diable[196]. Au sein du contexte à tonalité pénitentielle, il pourrait plutôt s'agir du double signe du rituel de réconciliation[197]. Ce dernier est proche de celui du baptême. Le baptême signifie la transformation et l'inclusion du catéchumène tandis que le rituel de réconciliation marque le rétablissement du repenti dans l'Église et son admission aux sacrements liturgiques desquels il avait été écarté[198]. L'action de l'ange est associée au phylactère que tient le Christ du tympan et qui s'étend dans sa direction. Sa conduite est indirectement celle du Verbe de Dieu dont l'ange est l'intercesseur, rappelant que « c'est au Verbe de mettre de l'ordre dans les mouvements du corps en cabrant comme avec un mors ses pulsions extravagantes par de sains raisonnements[199] ». À l'instar des gestes de l'ange, ceux de la figure sont signifiants. Elle se tient le poignet, signe qu'elle a le contrôle, corporel et spirituel, sur elle-même. Toutefois cette partie de son corps est toujours enchaînée, selon une représentation commune aux possédés et aux pécheurs qui exprime la servitude causée par leur

---

[194] On retrouve cette contorsion des corps chez les possédés dans ces trois exemples entre autres : la miniature de *Saint Léon IX exorcisant un vieil homme* (Genève, Bibliothèque Bodmer, cod. 127, f. 191v.) ; La *Scène d'exorcisme* du Lectionnaire de la Bibliothèque royale de Bruxelles (ms. 9428, fol. 42 r.) ; La *scène d'exorcisme* du livre de prière d'Hildegarde de Bingen (Staatbibliothek de Munich, Clm. 935, fol. 31v.). Nous empruntons ces exemples à Florence Chave-Mahir, *L'exorcisme des possédés dans l'Église d'Occident, X^e^-XIVe siècle*, *op. cit.*

[195] Les têtes de l'homme et de l'ange, ainsi que la main que ce dernier pose sur la poitrine du premier, ont été restaurées. Néanmoins, la direction du bras de l'ange suppose un geste original similaire. Sumner M. Crosby et Pamela Z. Blum, « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », art. cit., Pl. XIV, p. 237.

[196] C'est l'interprétation de Raban Maur, reprise par Honorius Augustodunensis et Sicard de Crémone. Sur le signe de croix dans ces aspects pratiques et symboliques, voir Joaquim Oliveira Bragança, « Le symbolisme des rites baptismaux au Moyen Âge », *Didaskalia*, 1973.

[197] Sur le signe de croix dans le rituel d'exorcisme comme bénédiction et acte à caractère apotropaïque voir Florence Chave-Mahir, *L'exorcisme des possédés dans l'Église d'Occident, X^e^-XIVe siècle*, *op. cit.*, p. 112-113.

[198] *Le pécheur et la pénitence au Moyen Âge*, éd. Cyrille Vogel, Paris, Les Éditions du Cerf, 1969, p. 37.

[199] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, X, 136 A, p. 153-154.

état de déliquescence[200]. L'assujettissement, moins grand que celui figuré par l'architecture crénelée au bas de l'arc, est bientôt aboli *via* l'action angélique.

Entre les deux moments ainsi définis de l'expiation à la base de la voussure et de la réconciliation en son sommet, les tourments subis par les fidèles, difficiles à étudier en raison des restaurations, prennent l'allure de peines satisfactoires plus que de punitions éternelles. Selon Jean Scot, l'*imago Dei* que porte l'homme n'a pas été corrompue par la Chute et ne saurait l'être par le péché. L'âme a pour dessein de s'unir parfaitement à Dieu et c'est pourquoi elle tend sans cesse vers lui. En tant qu'image du divin, un corps spirituel est rattaché à l'homme et le sert dans sa connaissance de Dieu. Ce corps spirituel, s'il peut permettre la connaissance et l'union à Dieu, peut également l'en éloigner par l'effet du péché soit l'effet du corps sensible sur le spirituel. Comme nous l'avons dit, ce péché n'affecte pas directement l'âme. Toutefois la conséquence du péché n'est pas moindre puisqu'il alourdit ou obscurcit le corps spirituel en lui surajoutant la présence du corps corruptible. La faute forme une distance ou une opacité entre l'homme et Dieu : l'image divine reçue par l'homme devient, sous l'effet du péché, occultée par une forme d'ombre. Dans la sculpture, l'architecture fortifiée de la base de la voussure donne à voir la prison que constitue l'épaississement du corps. Elle semble, en effet, qualifier ce corps qui s'inscrit formellement en union avec le bâtiment. La présence du crapaud et des monstres, mordant le sexe de la figure, renforce la dimension peccamineuse de la part charnelle de la figure.

L'âme humaine, même celle du pécheur, est toujours fondamentalement bonne et en élan vers Dieu. Pour expliquer l'action du péché sur l'homme, tout en indiquant que ce n'est pas sa nature qui est atteinte par le mal, les théologiens utilisent la métaphore du mouvement. L'élan naturel vers Dieu se trouve brouillé par le péché, car la volonté « en tant que naturelle, n'est pas contraire [à Dieu] ; mais d'autre part, lorsque nous ne la mouvons pas de façon conforme à la nature, alors il est clair qu'elle lui est contraire, et elle résiste à Dieu le plus souvent, et il s'ensuit que nous péchons[201] ». Le péché est défini comme un égarement et une perturbation de la progression de l'homme vers Dieu. Il est contre nature dans la mesure où il

---

[200] Un morceau de la chaîne est en effet authentique. Sumner M. Crosby et Pamela Z. Blum, « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », art. cit., p. 238 ; « La présence des chaînes aux poignets et aux chevilles tend même à devenir un code permettant de reconnaitre le possédé. » Florence Chave-Mahir, *L'exorcisme des possédés dans l'Église d'Occident, X*[e]*-XIV*[e] *siècle, op. cit.*, p. 32.

[201] Maxime de Chrysopolis, *L'agonie du Christ*, éd. Marie-Hélène Congourdeau, Paris, Migne, 1996, Opus. XX, 23, p. 43.

fait obstacle au mouvement naturel de l'âme. Toutefois, il n'existe que comme désorientation de l'unique but de l'homme qui est l'union à Dieu ; l'âme humaine est toujours en proie à un mouvement vers Dieu, bien entendu que celui-ci est plus ou moins fluide selon le degré de pureté de l'homme.

La conception du péché comme une entrave au mouvement est observable sur l'image sculptée qui en porte les traces. Les maigres fragments originaux des voussoirs, représentants des diables et des figures humaines, permettent d'identifier de manière sommaire leurs positions avant les restaurations du XIXe siècle[202]. Si l'on observe les détails originaux du bras du démon supérieur, replié sur la figure qu'il accompagne, ou encore la position, repoussée sur la limite externe de l'arc, de la figure qui les précède, on peut constater que les démons entravent les hommes qui sont, de fait, coupés de la présence de Dieu. L'attitude de ces êtres s'oppose foncièrement à celle des figures de la voussure leur faisant face, côté gauche de la clé. Ces dernières sont toutes entières absorbées dans la relation au divin, les visages dirigés vers le tympan. Les mouvements tantôt d'ascension et tantôt d'affaissement des figures de droite représentent parfaitement le mouvement d'oscillation spirituelle que décrit l'Érigène, brouillé ou entravé par un corps sensible corrompu[203]. Au demeurant, la différence entre les deux parties de la voussure peut être lue sous le prisme des écrits de Jean Scot sur le péché et la droiture. Le théologien confronte les termes de « mouvement vital » et de « mouvement irrationnel[204] ». Sur la voussure comme dans les écrits du Carolingien, le mal est vu comme un obstacle s'opposant aux mouvements des fidèles qui cherchent à se mouvoir vers leur finalité, l'union à Dieu, pour

---

[202] Sumner M. Crosby et Pamela Z. Blum, « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », art. cit., p. 238.

[203] Le libre arbitre qui peut permettre ainsi le choix du péché, donc du désordre, sera particulièrement souligné par l'école de Laon puis dans les thèses cisterciennes, Robert Javelet, *Image et ressemblance au douzième siècle : de saint Anselme à Alain de Lille*, Paris, Éditions Letouzey & Ané, 1967, vol. 2, p. 259.

[204] « Vitali motu » ou « motus irrationalis ». Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre III*, *op. cit.*, 728 B. En héritera Hugues de Saint-Victor dont l'impact des théories sur le mouvement des damnés du Jugement dernier de Conques a été mis en lumière. Jean-Claude Bonne, *L'art roman de face et de profil : le tympan de Conques*, Paris, Le Sycomore, 1985, p. 257-262. Cependant il ne faut pas voir dans l'influence commune de Jean Scot sur Hugues de Saint-Victor et l'abbé Suger, une indication de la formulation à Saint-Denis des idées de Hugues comme cela a pu être fait. Conrad Rudolph, « Inventing the gothic portal: Suger, Hugh of Saint Victor and the construction of a new public art at Saint-Denis », *Art History*, vol. 3, 4, 2010, p. 568-595.

jouir de son immuable stabilité[205]. Ainsi, au contraire et malgré eux, « les gestes désordonnés du corps indiquent la corruption[206] ».

On retrouve ces conceptions théologiques directement dans les écrits de l'abbé Suger. L'architecture crénelée à la base de la voussure semble, en effet, représenter « notre humanité rendue captive » par le péché. Le mouvement des figures, remue-ménage confus entre chute et élévation, figure certainement ce que l'abbé décrit lui-même comme « le tumulte des vices » et « les contradictions intérieures ». Enfin, l'abbé écrit que le Christ apaise ce tumulte en rendant « le corps et l'esprit allégés », capables de s'unir de nouveau à lui et « de revenir et rendre gloire à Dieu[207] ».

Pourtant, au-delà du contraste qui transparaît entre les deux côtés de la voussure, c'est avant tout le Dieu de miséricorde qui semble mis en avant à Saint-Denis. L'intervention de l'ange et du *Logos*, au centre de la voussure, en est la preuve ; le péché n'est pas défini comme un état irréversible. À la confusion laisse manifestement place l'apaisement. L'évocation de rituels de pénitence contemporains, mais effectués sur la voussure par des anges sous l'influence du Verbe, semble légitimer ceux qui se déroulaient dans l'édifice. La liturgie terrestre est alors en totale conformité avec l'action céleste. À la suite de l'Incarnation, les hommes sont par ailleurs décrits comme les égaux des anges par Jean Scot, reprenant Maxime le Confesseur, dans la mesure où leur nature a été restaurée par le Christ, une idée que l'on trouvera chez Suger lui-même[208]. Le caractère actuel du rituel céleste fait des clercs, qui les exécutent sur terre, les vicaires de Dieu : le ministère pastoral est l'équivalent de la médiation angélique.

---

[205] La notion même de mouvement, de motion ou encore d'élan des êtres autour de Dieu est tirée des écrits de Maxime le Confesseur. Le théologien décrit notamment l'attachement humain au corps comme une lutte « qui devient indomptable […] le bagarreur pour son corps, tout à sa lutte pour lui » empêchant toute contemplation. Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, VI, 118 B, p. 127.

[206] Hugues de Saint-Victor *De la formation des notices*, dans *L'oeuvre de Hugues de Saint-Victor. 1*, éd. Henri Rochais, Turnhout, Brepols, 1997, p. 58.

[207] Suger, *Oeuvres. Tome I*, *op. cit.*, p. 4-5.

[208] Voir sur cette question, Yves Christe, « L'émergence d'une théorie de l'image dans le prolongement de Rm. 1, 20, du IXe au XIIe siècle en Occident. », art. cit., p. 306-308.

Un paradis ?

Se mettre à nu et contempler la beauté

Moins problématiques que celles de la partie droite, les images du repos dans le giron d'Abraham, aboutissant à la bénédiction divine, ne sont sans doute pas une représentation du paradis futur. Si cela a été mis en lumière par l'historiographie, il peut paraître réducteur d'y voir les représentations d'une situation de quiétude intermédiaire ou d'un lieu d'attente avant la fin des temps[209]. Comme l'a mis en lumière Marcello Angheben, le bâtiment à la naissance de la voussure est probablement une évocation de la façade de l'abbatiale de Suger elle-même [Figure 8][210]. Cet édifice, largement ouvert, s'oppose à l'architecture fortifiée de la partie droite à laquelle elle répond ; elle accueille à son entrée un personnage nu, mais dont les gestes suggèrent, contrairement à son pendant, une certaine pudeur. Le bâtiment par son articulation architecturale en trois niveaux, de type ecclésial, s'oppose à la tour crénelée de la voussure droite, symbole d'une disposition intérieure contraire, celle du pécheur tourmenté et prisonnier de son propre mal. Il s'oppose surtout, par sa porte largement ouverte, à la porte close devant laquelle se tient la vierge folle du côté droit. Le buste de l'homme abrité dans l'édifice est tourné vers le sommet du bâtiment d'où émergent des anges portant des figures. La représentation de l'église comme d'un lieu abritant les anges n'est pas surprenante. L'église et la société des saints sont en effet fréquemment considérées comme les paradis terrestres de l'homme, à qui l'accès au paradis originel a été fermé lors de la Chute.

De surcroît, à gauche la nudité du personnage abrité dans l'édifice et croisant les jambes renvoie probablement, contrairement à celle du pécheur mordu au niveau des organes génitaux à droite, à la *nuditas naturalis*. Il s'agit de la nudité de l'homme avant la Chute et avant la prise de conscience nouvelle de son propre corps, mais aussi celle « [qui] semble être l'état moral de celui qui s'est lavé de ses péchés en confession[211] ». À l'inverse de la figure luxurieuse du pécheur, celle de la base à droite est animée de l'amour divin « qui s'oppose au désir corporel,

---

[209] Sur ce thème, voir Jérôme Baschet, *Le sein du père*, *op. cit.*

[210] Marcello Angheben, *D'un jugement à l'autre*, *op. cit.*, p. 325-326.

[211] Régis Bertrand, « La nudité entre culture, religion et société », *Rives méditerranéennes*, nº 30, 15 juin 2008, p. 11-24.

si bien que d'un côté le relâchement, la licence, les marques de l'indolence entraînent ce désir, d'un autre côté, le courage effrayant et terrifiant devient matière de l'amour divin[212] ». Le mouvement des jambes de cet être est, en effet, similaire à celui de la vierge sage au sommet du montant gauche du piédroit et paraît caractériser une forme de maîtrise corporelle. Appliquée à la vierge sage comme à cette figure, la posture est liée à l'église : la vierge, par ce geste, se tourne vers l'entrée bien réelle de l'abbatiale tandis que l'homme est lui aussi représenté à la porte d'un édifice sacré. Quoi qu'il en soit, le lien paraît être affirmé entre la protologie et l'eschatologie : l'état de nudité originelle de l'homme et celui de son retour au divin semblent se confondre dans l'image.

Le personnage nu est figuré comme l'acteur d'une forme d'ascension spirituelle. Son corps, parce que d'une pureté comparable à celle de l'homme avant la Faute, n'est pas un obstacle à l'élévation. Il se trouve, au contraire, en adéquation avec son âme, un état dont témoigne vraisemblablement sa ressemblance avec les autres figures plus haut sur la voussure. Toutefois, par ses dimensions et sa place dans l'église, le personnage est pourtant encore défini comme corporel et terrestre. En outre, son corps adopte parfaitement les contours de l'édifice sacré ce qui témoigne sans doute d'un rapport de réciprocité. Il semble bien qu'en la figure se trouvent « toutes [les] réalités [auxquelles] la sainte église s'accordera puisque, selon cette contemplation, elle est comparée à l'âme[213] ». L'image figure probablement un paradis intérieur, fruit de la contemplation au sein de l'église, plus qu'un lieu attente[214].

La nudité est ambivalente. Il s'agit de l'image du corps qui obscurcit la relation de l'homme à Dieu, côté droit, mais aussi de celui, côté gauche, des hommes qui n'ont besoin dans leurs rapports au divin ni d'« enveloppe ni [de] couverture » et qui :

> « Dépassant l'observation de la nature, […] se tournent vers la connaissance de l'immatériel, outrepassant toute forme relative aux sens et tout noème aboutissant à l'expression verbale, se rendant tels au commencement

---

[212] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, Homélie VI, p. 151.

[213] Maxime de Chrysopolis, *La Mystagogie*, éd. Marie-Lucie Charpin-Ploix, Paris, Migne, 2005, V, 681 C, p. 105.

[214] N'est-ce pas l'« inébranlable fondation des divines demeures qui s'édifient dans l'âme, et la garante du salut pour tous les autres, [tous ceux] qui s'efforcent vers le bien » décrite par Maxime le Confesseur ? Maxime de Chrysopolis, *L'agonie du Christ*, *op. cit.*, *Opus*. VII, 2, p. 67.

> Dieu créa l'homme : alors ils étaient nus par la simplicité de la connaissance et d'une vie non tiraillée en tous sens, et pour eux la loi de la chair était morte[215]. »

Cette manière de décrire la nudité rappelle que le premier homme « ignorait l'art de se draper dans le mensonge[216] ». Par sa mise en relation étroite avec la porte, dont il occupe tout l'espace, le corps du personnage sculpté à Saint-Denis est l'image de celui qui avec « prudence et sagesse, a vraiment fait de son âme une divine église de Dieu », c'est-à-dire de l'homme devenu, tout comme l'église, le lieu de la présence divine sur terre, son réceptacle et sa demeure[217]. Il est aussi celui, on le verra plus en détail, qui a dépassé les modalités de sa propre raison.

Intimement liée à la relation de réciprocité entre l'homme et l'abbatiale, la démarche d'ordre spirituel que l'édifice suscite chez le fidèle par sa beauté, telle qu'elle semble avoir été pensée lors de la reconstruction, est parfaitement représentée. La nudité de la figure rend visible une ascension qui n'est pas dénuée d'une certaine forme d'érotisme[218]. Cependant, le désir de l'homme pour Dieu est défini en opposition avec la nudité du pécheur chez qui le désir, orienté vers les plaisirs terrestres, est peccamineux. Sa situation, et notamment les morsures dont il est la victime, est proche de celle, traditionnelle, des figures luxurieuses[219]. Du côté gauche de la voussure, au contraire, l'*éros* qui anime le personnage est tourné vers le divin. Le corps de l'homme est contenu dans l'édifice. Son buste, en tension vers le haut, montre qu'il est en élan vers le divin. La gestuelle du personnage signifie peut-être que ses aspirations spirituelles

---

[215] « Non qu'il n'eût ni chair ni corps, mais en tant que n'ayant pas cette crase plus épaisse rendant la chair mortelle et dure ». Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, XLV, 241 B-242 A, p. 326 ; La même signification de la nudité est développée par Grégoire de Nysse : « l'âme qui trouve sa joie dans la seule contemplation de l'être ne s'éveille à aucune des séductions des sens ; au contraire, elle endort toute activité corporelle et dans la nudité et la pureté de son esprit elle accueille, dans son réveil divin, la manifestation de Dieu. » Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, Homélie X, p. 220.

[216] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre IV*, *op. cit.*, 834 C, p. 194.

[217] Maxime de Chrysopolis, *La Mystagogie*, *op. cit.*, V, 681 D, p. 106.

[218] Il convient, selon de Grégoire de Nysse, de parler de désir et d'amour passionné au sujet de Dieu, « car s'il n'en allait pas ainsi, si cet homme ne cherchait pas à se perdre en Celui qu'il aime passionnément, à s'abîmer dans le feu d'amour qui l'attire, son désir ne serait ni un vrai désir de l'Autre avec majuscule, ni une vraie sortie de lui-même vers Celui en qui sa vie repose plus qu'en lui-même. » Michel Corbin, « Un désir qui n'a pas de limite. Libre essai sur un passage de La vie de Moïse selon saint Grégoire de Nysse », *Langage apophatique*, vol. 55, n° 3, octobre 1999, p. 365-391, cit. p. 376.

[219] Sur les morsures au sexe comme signe d'une fornication. Raphaël Guesuraga, « La femme allaitant des serpents et ses liens avec la Luxure », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 23, 2, 2019.

dépassent les modalités de son corps et que sa contemplation l'attire au-delà de l'église de pierre. L'élan manifeste de l'être, invitant au dépassement de la sphère sensible, est commun à l'ensemble des êtres de la moitié gauche de la voussure. Très présente dans l'œuvre de Grégoire de Nysse, particulièrement au sein de ses *Homélies sur le Cantique des cantiques*, la fonction du désir joue un rôle fondamental dans le rapport de l'homme à Dieu :

> « L'âme qui regarde vers Dieu et qui éprouve toujours ce bon désir de l'incorruptible beauté à un élan sans cesse renouvelé vers la réalité supérieure, et son désir n'est jamais émoussé par la satiété. C'est pourquoi elle ne cesse jamais de se tendre vers ce qui est en avant, de sortir de l'endroit où elle est, de pénétrer plus à l'intérieur, là où elle n'est pas encore allée, de trouver que ce qui à chaque fois lui paraissait admirable et grand est inférieur à ce qui suit parce que la réalité à chaque fois découverte est infiniment plus belle que celle qui avait été saisie auparavant[220]. »

Le rôle de l'être face à l'église et au corps, au sensible en substance, est décrit sur la sculpture : il s'agit de passer de la contemplation des choses matérielles à celle, plus haute, des principes éternels vers lesquels la beauté et le désir entraînent l'homme. Cet aspect est sans cesse mis en avant par l'abbé Suger. Nous y reviendrons plus longuement. Allant d'échec et échec, l'homme, avide de Dieu, est entraîné toujours plus loin[221]. Le dépassement du sensible est tout entier contenu dans la posture de la figure qui indique déjà un élan transcendant le matériel, ici l'édifice qui le contient et sa propre corporalité. Critiquant une vision épicurienne du monde, qui bornerait l'homme à sa qualité d'être corporel, Grégoire de Nysse indique qu'Épicure était :

---

[220]Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, Homélie XII, p. 251. La figure évoque peut-être ceux « qui accueillent le Seigneur à son retour des noces et qui sont assis, l'œil en éveil, près des portes du ciel pour que le roi de gloire y passe à son retour des noces, en rentrant dans sa béatitude qui est au-dessus des cieux. », *ibid*., Homélie XI, p. 223. Sur cet aspect, lire Charbel Maalouf, *Une mystique érotique chez Grégoire de Nysse*, *op. cit.*

[221] Grégoire de Nysse donne « un fondement nouveau à une théorie de la connaissance aux antipodes de la réflexion d'Aristote. En effet, contre ce dernier, qui avait repoussé l'infini hors du domaine de la connaissance, Grégoire établit que, dès lors que l'objet de la connaissance est infini, on ne peut jamais s'arrêter de connaître. » Ovidiu Sferlea, « L'usage de l'Écriture dans la réflexion sur l'infinité divine et sur le progrès spirituel sans fin chez Grégoire de Nysse », *Grégoire de Nysse. La Bible dans la construction de son discours : actes du colloque de Paris, 9-10 février 2007,* éd. Matthieu Cassin et Hélène Greliers, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2008, p. 41-54, p 41.

> « Pareil à l'homme enfermé dans une maisonnette, qui demeure sans regarder les merveilles célestes, les murs et le toit l'empêchant de regarder à l'extérieur. Car ce sont bien des espèces de murs, matériels et naturels, que tous ces éléments perceptibles par les sens et que l'on observe dans le monde ; ce sont des murs qui enferment d'eux-mêmes les âmes les plus faibles et leur interdisent la contemplation des réalités intelligibles[222]. »

Bien que de manière indirecte, l'usage de la métaphore architecturale par le théologien permet d'expliciter avec davantage de clarté la parenté entre cette idée et la représentation sculptée. Cette dernière semble également définir, par une véritable mise en abyme, la valeur de l'architecture et du décor de l'abbatiale, tremplins à l'ascension lorsqu'ils sont dépassés en l'esprit. Nous y reviendrons ultérieurement. L'élévation spirituelle d'un homme toujours en mouvement vers une proximité plus étroite avec Dieu est motivée, selon Grégoire de Nysse, par le caractère inconnaissable de Dieu. L'échec de la connaissance du divin, l'apophase, en est le moteur. Dieu se dérobe sans cesse à la compréhension de l'homme comme le bien-aimé du *Cantique des cantiques* (5, 6) qui « a passé son chemin [et] inspire une ardeur grandissante qui ne trouve pas de fin et une quête progressive bien qu'éternellement insatisfaite[223] ». Sur la sculpture, l'homme corporel et l'église-édifice sont visiblement les miroirs l'un de l'autre. Le corps de chair et celui de pierre sont des moyens de l'élévation, mais doivent être outrepassés : la nudité du personnage témoigne de son dépouillement charnel tandis que la tension de son corps signifie le dépassement de sa perception sensible des formes matérielles de l'église[224].

Les deux versants de la voussure ont en commun d'établir un lien visuel entre la médiation de l'Église terrestre et le destin des personnages. Par la représentation de l'abbatiale, point de départ du voyage vers la félicité des bons fidèles, ou par la figuration de la componction, fondement du rituel de pénitence, l'Église est entendue comme la voie menant à la bénédiction pleine et entière pour les justes et à la miséricorde divine pour les pécheurs.

Dans les bras des anges et le giron d'Abraham : une béatitude de l'union

---

[222] Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, *op. cit.*, I, 8, p. 30.

[223] Charbel Maalouf, *Une mystique érotique chez Grégoire de Nysse*, *op. cit.*, p. 273-282.

[224] Chez Plotin, la nudité caractérise l'initié entrant dans le temple. Plotin, *Ennéades. I*, *op. cit.*, 6 (7, 5).

La seconde étape de l'élévation spirituelle est déjà contenue dans la première image. Les deux anges portant de petits êtres, qui émergent de l'église, sont similaires à celui qui soutient deux de ces figures plus haut. Une telle conformité paraît indiquer une continuité entre l'état terrestre et céleste, voire l'impact du premier sur le second. La réunion de l'homme et de l'ange est, par ce parallèle visuel, dépeinte comme possible au sein de l'abbatiale ne serait-ce qu'en tant que préfiguration ou qu'expérience contemplative.

Dans tous les cas et à plusieurs égards, les images de la voussure rendent compte d'une dynamique d'élévation spirituelle des figures. La présence d'un unique ange pour porter deux êtres est désormais visible, là où deux créatures célestes remplissaient le même office plus bas [Figure 9]. Le geste de cet ange, qui drape les êtres avec deux pans de son vêtement et cela sur chacun de ses flancs, va également en ce sens. Enfin, un hiératisme accru, suivant une progression ascendante, se dégage des figures du quart de cintre. L'acheminement vers un enveloppement croissant dans des vêtements célestes trouve son aboutissement dans la représentation du sein d'Abraham[225]. Si les deux figures sont portées chacune d'un côté et drapées séparément malgré leur symétrie dans les bras de l'ange, les trois êtres accueillis dans le giron du patriarche sont les hôtes d'une seule et même tunique dans laquelle ils sont unis et en communion.

Le mouvement d'amour porté par l'homme à Dieu et le retour spirituel vers lui, tels qu'ils sont mis en image sur la base de la voussure, laissent place à une sérénité croissante. Or, la quiétude constitue, toujours selon Grégoire de Nysse, la progression spirituelle dont la base est le désir :

> « Ainsi que l'âme, tendue vers l'inaccessible beauté de la nature divine, doit aimer cette beauté, l'aimer tant qu'elle dispose le corps vers ce qui est analogue et commun. À la passion succédera l'impassibilité[226]. »

---

[225] « Le vêtement du patriarche ou le linge qu'il tient les enveloppe tous ensemble, manifestant que la communauté chrétienne ne forme plus qu'un seul corps, puisqu'elle n'a besoin que d'un seul habit. » Cécile Treffort, « Du mort vêtu à la nudité eschatologique (XIIe-XIIIe siècles », *Le nu et le vêtu au Moyen Âge : XIIe-XIIIe siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2001, p. 351-363.

[226] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, Homélie I, p. 48. Et aussi « l'âme, fixant les yeux sur la beauté inaccessible de la nature divine, doit être éprise de cette beauté-là autant que le corps

Il y a fort à croire que l'écho entre les images sculptées et ces notions théologiques soit signifiant. Ces principes théologiques paraissent, en effet, avoir été mis en images. D'une part, du fait de l'état intérieur d'harmonie qui se dégage de l'inactivité des figures, les formes sculptées témoignent de leur changement d'état. D'autre part, les représentations sont les manifestations de la concorde et la ressemblance qui lient dorénavant les figures entre elles. Ce dernier point suppose, nous le verrons, qu'elles sont devenues les images de « ce qui est analogue et commun » chez l'homme. Les figures, débarrassées du superflu, ont restauré en elles ce qui leur vient de l'Unique Dieu.

La stabilité qui ressort de ces sculptures s'oppose foncièrement aux chemins contournés qu'empruntent les figures de la partie droite de la voussure. En outre, l'état d'impassibilité rend l'homme égal à un ange, ce dont semble possiblement témoigner la réunion des créatures humaines et célestes sur la sculpture :

> « Le caractère de l'impassibilité brille en elle [l'âme qui a progressé dans la divinité] comme chez les anges et fait d'elle la parente, la sœur des êtres incorporels ; elle a bien accompli l'impassibilité dans sa chair[227]. »

Si la relation étroite aux figures angéliques indique une progression, c'est également le cas de la réunion des figures humaines entre elles : leur parenté visuelle et leur union dans un même giron peuvent être envisagées comme les signes d'un retour à Dieu[228]. La mise en valeur de la ressemblance et de la collectivité des justes est, en effet, la conséquence du retour de ces individus à la proximité avec le Dieu unique. Comme le remarque par ailleurs Dominique Bonnet Saint Georges à propos de la conception et de l'influence de la pensée de l'Érigène sur le chapiteau clunisien du péché originel, la représentation d'une « même anatomie

---

possède la disposition à l'égard de ce qui lui est connaturel et commun. Cette âme, transposant la passion en impassibilité, de telle sorte que, toute disposition charnelle éteinte, la pensée, éprise par le seul Esprit, brûle amoureusement en nous. », Charbel Maalouf, *Une mystique érotique chez Grégoire de Nysse*, *op. cit.*, cit. et trad. p. 277.

[227] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, Homélie VIII, p. 183 ; Et aussi : « Le bon vouloir de Dieu, dit-elle, se fait au ciel comme sur la terre, lorsque l'impassibilité des anges se développe en nous aussi. », *ibid.*, Homélie IV, p. 110.

[228] Jérôme Baschet, *Le sein du père*, *op. cit.*, p. 139-179.

indifférenciée, comme celle des jeunes enfants » est signifiante et évoque le principe de l'homme conçu par Dieu comme « homme générique unique[229] ».

À Saint-Denis, certes, le motif n'est pas appliqué aux figures d'Adam et Ève, mais aux corps des « bienheureux ». Cependant, l'anatomie indifférenciée donnée aux bienheureux repose, semble-t-il, sur le même concept de similitude. Cette dernière est le signe de la pureté des êtres qui constitue une forme de retour à l'état originel, celui du plérôme de l'humanité. C'est pourquoi, à Saint-Denis, il semble pertinent de considérer ces corps comme « cette forme unique et identique, commune à tous les corps » que le chercheur met en relation avec la représentation d'Adam et Ève et qui serait appliquée aux justes sur la voussure. Selon le même ordre d'idée, sur le portail du transept nord de la cathédrale de Chartres, il existe une figuration de « l'être humain en quelque sorte absolu et abstrait, archétypal, encore ni homme, ni femme, figurant donc la représentation intellectuelle de l'homme […] que Dieu réalisera ensuite concrètement », un motif qui a été mis en relation avec la théologie de Grégoire de Nysse, dont Jean Scot fut le relais[230]. Le lien entre la Création et la rémission humaine, permise par le Christ, est intime dans la théologie des deux théologiens. Il suppose qu'« en nous renouvelant par la rémission des péchés, il [le Christ] nous a mis une autre empreinte, au point d'avoir l'âme de petits enfants justement comme s'il nous créait à nouveau [231] ». L'aspect, déjà mis en avant par Grégoire de Nysse, Maxime le Confesseur l'explique en ces mots, faisant directement référence au thème biblique :

> « Parlant du sein d'Abraham, comprenons qu'il s'agit du Dieu qui nous est apparu dans la chair de la semence d'Abraham, le véritable chorège de tout et, pour ceux qui la méritent, de la grâce, selon le poids et la qualité de leur vertu comme se distribuant indivisiblement en lots différents sans cependant se fractionner en aucune manière pour ceux qui y ont part à cause de l'indivisible unité de sa nature ; et inversement, à cause des mérites différents des

---

[229] Dominique Bonnet Saint-Georges, « Jean Scot à Cluny », art. cit., p. 56.

[230] Lech Kalinowski, « L'idée de l'homme dans l'esprit divin à Chartres », *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, éd. Sumner McK. Crosby, André Chastel, Anne Prache et Albert Chatelet, Paris, Éditions Ophrys, 1981, p. 219-232 ; Jacqueline Leclercq-Marx, « La création de l'homme et son éveil à la vie, entre mythologie, religieux et profane » dans *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions : actes du colloque du RILMA, Institut universitaire de France, Paris, INHA, 23-24 mai 2011*, éd. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2013, p. 177-194.

[231] Pseudo-Barnabé, *Lettre de Barnabé*, dans *L'homme icône de Dieu : la Genèse relue par l'Église des Pères : textes de l'antiquité chrétienne, des sources bibliques à Cyrille d'Alexandrie et Léon le Grand*, *op. cit.*, 9, p. 74-75.

> participants, apparaissent distinctivement et paradoxalement dans leur lot en une ineffable unité (Lui résout ce paradoxe)[232]. »

Le sein d'Abraham n'est pas défini par l'auteur comme un paradis d'attente, mais, à l'instar de l'Enfer, est ici un concept poreux qui décrit un processus et un état. Sans que soit niée leur individualité, les trois figures accueillies dans le giron du patriarche possèdent une similarité qui témoigne de leur retour à l'unité enveloppante de Dieu. Abraham rassemble en son sein plusieurs êtres, devenus similaires, dont les mérites diffèrent, mais qui ont en commun une vertu unique, « l'unité ramenant toute chose à Dieu en tant que Cause, à partir d'abord de sa propre division, en progressant par les intermédiaires, par ordre et ainsi reliés, il trouva en Dieu la limite de sa suprême montée vers l'unité (en Dieu il n'y a nulle division)[233] ». Notons que Jean Scot, en reprenant ces concepts, participe déjà à ce que sera, au XIIe siècle, la querelle des universaux, thème qu'il hérite des manuscrits grecs qu'il fréquente[234].

Quoi qu'il en soit, la tradition visuelle représente, dans une large majorité, le sein d'Abraham, le giron, comme un lieu de rassemblement de plusieurs élus, généralement similaires entre eux, tandis que le texte biblique évoque l'accueil de Lazare seul[235]. S'il est vrai que le sort du lépreux préfigure le chemin que suivront les justes, le choix de la représentation d'une conformité spirituelle semble expliquer l'essor du thème[236]. À Saint-Denis la figure de la base, qui se trouvait enveloppée d'une beauté bien terrestre, celle de l'église, trouve place dans un nouveau sein, spirituel. La progression vers un enveloppement croissant et de moins en

---

[232] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, X, 165 B, p. 201.

[233] À l'inverse, l'état du pécheur est un état de séparation avec Dieu mais aussi avec les hommes « Car la [différence] séparant les natures les unes des autres n'acceptant pas d'unité faute d'essence unique, en tant que ne pouvant recevoir un seul et même verbe, ils laissent celui-ci inexprimé ». *Ibid.*, XL, 221 A-222 A, p. 292-293.

[234] Christophe Erismann, *L'homme commun : la genèse du réalisme ontologique durant le haut Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 193-280 ; Du même auteur, « Generalis essentia. La théorie érigénienne de l'ousia et le problème des universaux, Abstract, Riassunto », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, n° 1, Tome 69, 2002, p. 7-37.

[235] Luc 16, 23

[236] Pour le corpus des images du sein d'Abraham, voir *Abraham in medieval Christian, Islamic and Jewish art*, éd. Colum Hourihane, Princeton, Department of Art & Archaeology, Princeton University: Penn State University Press, 2013, p. 85-102.

moins dépendant du matériel sous-tend un aboutissement qui est celui de l'union de l'homme et du Christ.

Pour les Pères cappadociens, la progression des justes est caractérisée par l'union et la ressemblance accrues entre eux, dans la mesure où cette progression est liée à l'abandon de la division, imputable au monde sensible, et au retour de l'homme à ce qu'il est originellement, à savoir l'image de Dieu. Dans cette perspective, si chaque individu est, par sa qualité d'homme, l'image du Dieu unique, les justes se ressemblent donc entre eux, car ils ont restauré en eux-mêmes cette unique image[237]. Abraham est le personnage biblique par excellence de l'unification, celui qui :

> « S'étant dans la foi mystiquement coapté au verbe monadique qui l'a rendu unifié ou plutôt unique au sein de la multiplicité. Il est ainsi conduit au seul Dieu, tout entier, merveilleusement, n'emportant pas la moindre image d'une connaissance dispersante. […] C'est pour cela qu'il est appelé le père des croyants, de ceux que la foi conduit à Dieu en se dépouillant de tout ce qui est après Dieu, estimant que des enfants peuvent avoir par ressemblance les mêmes marques spirituelles de la foi que leur père[238]. »

Le cheminement vers Dieu passe, de fait, par une union, imparfaite, mais enveloppante, dans le giron du patriarche. Son sein constitue une forme d'ancrage qui était déjà celui que l'homme avait avec Dieu lorsqu'il préexistait en lui et n'était pas encore inscrit dans la matière, étant alors « celui qui existe en puissance dans les reins d'Abraham le patriarche […]. Ceux dont après la naissance l'existence se tient essentiellement inséparable de l'Étant vis-à-vis du non-être, leurs verbes sont stables et fermes[239] ». Le retour à l'union intime et originelle avec le divin correspond à la perte de toute relation charnelle. Il s'agit aussi d'une véritable perte de soi en tant qu'individu et d'un abandon total à Dieu, dont la métaphore est l'abîme de la Parabole de Luc. L'abîme est défini par Maxime le Confesseur, comme cet « intervalle qu'on

---

[237] « Si, eu égard, disent-ils, à leur pérennité, les généraux ont [seuls] droit à la Providence, ils supposent par-là que les parties la méritent bien davantage, elles qui sont la pérennité et le fondement des généraux ; les deux sont affectés les uns par les autres et leur relation est indissoluble. » Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, X, 174 A, p. 213 ; Il revient sur cette idée dans sa *Tome dogmatique au prêtre Marinos*.

[238] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, X, 177 B-178 A, p. 219.

[239] *Ibid.*, XLII, 231 A-231 B, p. 309.

ne peut franchir, séparant non seulement le riche [de Lazare] du sein convoité d'Abraham, mais aussi toute la nature créée et fluente de la nature incréée et immuable [240] ».

Comprenons, en somme, qu'il s'agit pour le juste de redevenir finalement un enfant, mais un enfant de Dieu qui existe en son sein ou son Verbe avant même sa venue au monde sensible, dans l'état de fusion et de pureté de l'enfant à naître, état dont le sein d'Abraham paraît ici le motif[241]. L'enfance est effectivement ce vers quoi la progression spirituelle ramène, comme l'indique Grégoire de Nysse :

> « En effet l'impassibilité de ceux qui n'ont jamais connu la passion et celle de ceux qui l'ont chassée est la même. Les premiers ne l'ont pas encore subie et les autres se sont orientés vers un tel état en s'en détournant et en devenant enfants par leur impassibilité[242]. »

En définitive, le sein d'Abraham donne, selon nous, l'image du retour de l'homme à l'état d'avant même sa création, c'est-à-dire de l'homme en puissance, tout entier contenu en Dieu à l'état de prédétermination[243]. Un tel état, sans temporalité, spatialité ou division des sexes, redéfinit une parenté autre, ouverte par la nouvelle Alliance, et dans laquelle l'engendrement ne sera non seulement pas charnel, mais inexistant. Le sein d'Abraham est, en effet, l'étape de cet effacement de la parenté vers l'unique image de Dieu, autrement dit de l'individualité vers l'homme universel. Dans cette optique, comme le résume A. G. Hamman,

---

[240] Il s'agit d'une citation par Maxime le Confesseur du *Sermon sur le Pentecôte* de Grégoire de Naziance, *ibid.*, LXXI, 263 A.

[241] « Dans le Jugement dernier, le sein d'Abraham figure le séjour des justes ressuscités ; et si ces derniers nous les font prendre pour des âmes, c'est parce qu'il s'agit d'évoquer l'enfance spirituelle des élus, dont l'Évangile fait un critère d'accès à la vie éternelle. Une autre raison se combine à celle-ci. Les élus sont représentés comme des âmes, parce qu'ils sont des êtres devenus pleinement spirituels. » Jérôme Baschet, *Le sein du père*, *op. cit.*, p. 134.

[242] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, Homélie VI, p. 154.

[243] « C'est ainsi que le divin Apôtre dit à propos de Lévi : Il était encore dans les lombes de son père (He 7, 10), avant qu'il ne vienne à l'être. L'exemple de Lévi, qui se trouvait en puissance dans la patriarche Abraham, mais qui vint à l'être par la naissance quand le temps fut accompli, selon un enchaînement et un ordre accordé à la sagesse indicible de Dieu, nous conduit à penser et à croire que tout reçoit la genèse en vue de l'être au moment que Dieu connaît d'avance. » Maxime de Chrysopolis, *Ambigua à Jean*, 42, 39, dans *L'enfant à naître*, éd. Marie-Hélène Congourdeau, Paris, Migne, 2000, p. 141.

« le paradis ne peut être un lieu ou un temps, il est Dieu lui-même. Il ne faudrait donc parler ni de retour au paradis, ni de nostalgie d'un paradis perdu, mais de la seule nostalgie de Dieu[244] ».

« Tout participe de lui et il n'est jamais séparé de rien »

Union et distance de l'homme au divin : pour une relecture de l'Enfer et du Paradis

Les images de la voussure appartiennent à une autre temporalité que celle, future, de l'opposition entre l'Enfer et le Paradis. Elles sont, peut-être, les témoignages d'une conception particulière du péché qui semble profondément liée à la théologie de Jean Scot et des théologiens qu'il commente et traduit. Selon ces auteurs, en effet, le péché n'est pas à chercher dans les réalités observables, mais dans la rupture de l'union originelle entre Dieu et les hommes[245]. La pensée de Maxime le Confesseur est représentative de ce courant faisant du péché une séparation « car le mal ne consiste en rien d'autre qu'en ceci seulement : la différence entre la volonté divine et notre volonté délibérative[246] ». Jean Scot s'oppose sur ce point à Augustin à qui, par ailleurs, il témoigne d'une grande admiration[247]. Il part du principe

---

[244] *L'homme icône de Dieu : la Genèse relue par l'Église des Pères : textes de l'antiquité chrétienne, des sources bibliques à Cyrille d'Alexandrie et Léon le Grand*, *op. cit*, p. 40-41. À cet égard, il faudrait probablement nuancer le fait que la description augustinienne d'un repos « autorise à glisser vers leur assimilation [celle du sein et du royaume des cieux], tout en maintenant l'interprétation, plus probable, du sein d'Abraham comme lieu provisoire » comme l'écrit Jérôme Baschet. À Saint-Denis, si assimilation du sein d'Abraham au Paradis il y a, ni l'un ni l'autre ne peut, semble-t-il, être conçu comme un « lieu » ou « une destination » à proprement parler. Il est certain que l'inscription de l'image du sein dans la pierre a rendu nécessaire la représentation d'un espace qui, plus que celui d'un lieu évoqué, doit être probablement considéré comme la retranscription d'un état. À Conques, également, les deux personnages accueillis dans le sein d'Abraham sous arcades peuvent tout à fait, plus que du paradis, figurer l'état de béatitude et d'union des autres figures sous arcades, qui échangent de manière similaire et dans une posture identique aux deux justes maintenus en conversation par le patriarche, comme si celui-ci avait pour rôle de les réunir.

[245] « Dans le *De divisione*, le Jugement dernier est écarté et même nié par le disciple de Grégoire de Nysse, qui ne supporte pas la vulgarité des supplices infernaux. » Yves Christe, *Les grands portails romans, op. cit.*, p. 132 ; Cet aspect sera gommé dans les copies plus anciennes du texte.

[246] Maxime de Chrysopolis, *L'agonie du Christ*, *op. cit.*, *opus* III, 26, p. 125.

[247] Sur l'influence de saint Augustin sur les écrits d'Érigène, voir Robert Russel « Some Augustinian Influences in Eriugena's. De divisione naturae », *The mind of Eriugena*, éd. John Joseph O'Meara et Ludwig Bieler, *op. cit.*, p. 31-40 ; Goulven Madec, « L'augustinisme de Jean Scot dans le "De

dionysien que le mal est le fruit d'une distance et que la peine en punition du péché est elle-même d'ordre « purement privative » plus que punitive[248]. La Chute originelle appartient pleinement au plan divin ainsi qu'à la vocation que Dieu a donnée à l'homme. La Chute et l'introduction à l'état peccamineux sont ainsi placées par l'Érigène en étroite corrélation avec la Rédemption qui en est l'antidote et dont, réciproquement, ils sont les déclencheurs nécessaires. La faute du premier homme n'introduit alors pas tant une véritable déchéance de la nature humaine qu'une rupture entre celle-ci, qui reste intègre, et Dieu. Le péché n'est pas une dégénérescence de l'homme, mais une place faite en lui au néant, à l'absence de justice ou encore au corruptible.

La question du bien et du mal porte, chez Jean Scot comme selon Maxime le Confesseur, sur la relation de l'homme à Dieu[249]. Le péché résulte, selon cette perspective, d'un choix, qui est celui de l'incréé plutôt que du retour à un état originel d'union à Dieu. L'union au divin est pourtant la raison d'être de l'homme, ce pour quoi il appartient à la Création[250]. Dès lors, le

---

praedestinatione" », *Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie*, dir. René Roques, Paris, Les Éditions du CNRS, 1977, p. 183-190.

[248] En opposition avec la théorie de la prédestination d'Augustin. Dieu étant Bonté, le plan divin n'est pas de destiner les hommes au mal. Le péché ne peut venir de Dieu mais se définit par un manque de vertu ou le détournement du bien « car si [les vices] étaient pur mal, ils ne pourraient en aucun cas se changer en vertus » (Jean Scot Érigène, *Periphyseon*, V, 972 A). Le pécheur se définit donc comme un non-être, une absence à Dieu et à lui-même comme image de Dieu. Saint-Anselme reprend cette même perspective mais ses écrits témoignent d'une tentative de concilier cet aspect avec la doctrine augustinienne, là où Jean Scot s'en éloignait. Toutefois, il faut relativiser la distance entre la théorie érigénienne et celle d'Augustin concernant la nature même de l'âme. Comme l'a démontré John J. O'Meara, la doctrine Augustinienne n'est pas homogène à ce propos, l'auteur révélant un « anti-augustinisme » chez Augustin lui-même. Ainsi, ses conceptions rejoignent parfois celles des théologiens grecs, notamment à propos des questions de la connaissance de Dieu par l'homme, sous la forme d'une théophanie proche de celle décrite par Maxime le confesseur, qui a inspiré Jean Scot. John J. O'Meara, « Eriugena's use of augustine in his teaching on the return of the soul and the vision of god », *Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie, op. cit.*, p. 191-200. Nous rejoignons Arnaud Montoux lorsqu'il affirme que Jean Scot cherchait « à concilier la théologie augustinienne et la conviction d'une nécessaire universalité du Salut offert par le Christ » en développant une théologie universelle, mais hiérarchisée, du Salut. Arnault Montoux, *Réordonner le cosmos, op. cit.*, p. 43.

[249] « De la relation, qu'on le dit "bon" ou "saint" ou "sage" ou à l'inverse "mauvais" ou "impur" (car la relation annonce précisément la libre disposition intérieure de chacun de ces comportements diamétralement opposés et leur comment) [il appelle] perdition, enfer, fils de perdition et ainsi de suite, tous ceux qui se fondent sur le non-être et qui par leur disposition et leurs tropes lui ressemblent. » Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, XX, 193 B-194 A, p. 245-246.

[250] « Quiconque renonce à son principe, tout en étant une part de Dieu par le verbe de la vertu qui est en lui selon la cause de son être, est porté "illogiquement" vers le non-être. On le dit à juste titre refluer d'en-haut, mû qu'il est non par son propre principe ni vers la cause en laquelle et pour laquelle et par laquelle il est créé, mais en une alternance instable, un dangereux désordre de l'âme et du corps. », *Ibid.*, VII, 125 B, p. 138.

péché n'existe que comme absence et non comme faute passible d'un châtiment puisque, toujours et par essence, la Loi divine est bienveillante envers tout homme. Cette théorie éloigne donc l'idée d'un péché intrinsèque à l'essence humaine, mais aussi la conception de l'Enfer comme un lieu de tourments éternels[251]. Selon le qualificatif de Jean Scot, dans une perspective aristotélicienne, le péché est défini comme un « accident ». D'après Maxime le Confesseur, il s'agit d'une oscillation, un écart ou une contradiction de deux volontés[252]. Au regard de la Bonté sans faille de Dieu pour ses créatures, la nature de l'homme n'est pas corrompue par la Chute. Bien que le dessein divin lui soit alors rendu « obscur », le retour de l'homme à son état originel ne lui est pas impossible. Il doit tendre vers cet état même si sa trajectoire est déviée.

Cette doctrine, sommairement résumée ici, permet probablement de mieux comprendre toute la complexité du décor du portail sandionysien et la singularité de plusieurs de ses motifs. Sur la voussure interne, les mouvements dynamiques des figures, brillamment retranscrits par les sculpteurs, viennent servir le discours d'une dynamique spirituelle, ce que Jean Scot décrit comme le « mouvement vital », une forme d'élan mystique du retour vers Dieu. Calme et serein dans la partie accordée aux « justes », ce retour ne se fait pas sans difficulté du côté droit de la voussure. Les personnages aboutissent néanmoins à une union au divin, au même titre que les bienheureux. Le Paradis ne peut, selon le théologien, être lié à un lieu ou un moment, car il est l'union avec le Dieu atemporel et universel – c'est-à-dire indépendant d'un devenir ou d'un espace[253]. Il en va de même pour l'Enfer qui n'existe, dans cette logique, que comme un état :

---

[251] L'expression de Basile de Césarée, à défaut d'être mesurée, à l'avantage d'être claire à ce propos : « pour passer sous silence la preuve de leur bêtise quand ils assignent un lieu aux êtres incorporels ». Basile de Césarée, *Traité du Saint-Esprit,* éd. Benoît Pruche, Paris, Les Éditions du Cerf, 1945, VI, 89 C, p. 129 ; « Pour un sage auditeur certes, ce ne sont point-là de petites choses, à moins d'entendre de façon basse et charnelle la "droite" et le "sein" au point de limiter Dieu à un lieu et d'en imaginer forme, figure et position corporelle, ce qui est fort loin de la notion d'un être simple, infini et incorporel. » *Ibid*., VI, 92 B- 92 C, p. 130.

[252] « Attendu que la volonté humaine ne suit pas en tout la volonté divine, mais que le plus souvent elle lui résiste et la combat », Maxime de Chrysopolis, *L'agonie du Christ*, *op. cit.*, Opus. IV, 10, p. 33.

[253] La théologie de Jean Scot est ainsi différente de celle d'Augustin qui distinguait le Ciel, où résident éternellement Dieu et les créatures spirituelles, de la terre, où sont les créatures soumises au changement. Le Verbe serait l'action en œuvre dans un éternel présent. Pour Jean Scot, au contraire, le temps terrestre lui-même dispose d'un caractère immuable, la création est éternelle et la créature également, du moins dans ses causes. Les créatures sont à la fois coéternelles à Dieu, sous l'action du Verbe et au regard de leur existence en Dieu comme essence et selon leur cause primordiale, et à la fois soumises, dans leur aspect imparfait, aux changements. Ce point de sa théologie l'a fait accuser de panthéisme même s'il affirme que bien que coéternelles par les raisons, les étants ne partagent pas totalement la même nature que Dieu mais « une éternité dérivée » et plurielle, comme les rayons autour d'un cercle. Sur ce point,

celui d'un attachement irraisonné au monde matériel et au corps. Le péché consiste en la préférence accordée par l'homme au rien et au refus de la fusion avec l'unique existant, c'est-à-dire Dieu. Le plus grand marqueur de ce refus est celui de la désintégration ou dissolution du corps sensible, c'est-à-dire le refus de la mort, dont nous avons souligné le lien avec la sculpture à travers l'étude du motif de la porte close. Si, pour Jean Scot Érigène, la mort est le moment où l'homme est séparé du péché et rejoint le Dieu intemporel et non circonscrit, l'Enfer ne peut donc pas se rattacher à une situation spatiale ou *post-mortem*. Seul Dieu en effet est éternel, le péché n'est qu'éphémère.

La performance du Logos

La temporalité mixte des scènes de la voussure interne ne doit pourtant pas amener à considérer qu'elles ne possèdent plus rien d'eschatologique. Si l'œuvre de restauration et de pardon divin est déjà en mouvement, le théologien ajoute :

> « L'abolition du péché originel et sa complète destruction dans la nature humaine n'ont été réalisées ni universellement en tous les hommes, ni individuellement en chacun d'eux. Cela est réservé pour la victoire finale, à la fin du monde, lorsque, comme dit l'Apôtre "le dernier ennemi sera détruit, à savoir la mort"[254]. »

L'influence rédemptrice du Christ est certes constante, mais cette constance suppose un aboutissement. Sur le tympan, ces conceptions sont visibles [Figure 3]. Le Christ monumental tient entre ses mains des phylactères qui aboutissent à la voussure interne, comme pour mieux indiquer l'action du *Logos* sur les hommes qui y évoluent. Les sentences énoncées par le Christ s'adressent aux fidèles vers lesquels elles sont orientées. Les inscriptions sont issues de la

---

lire Joseph Moreau, « Le verbe et la création selon saint Augustin et Jean Scot Érigène », *Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie, op. cit.*, p. 201-210.

[254] Jean Scot Érigène, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, *op. cit.*, XXXIII, 313 B, p. 192-193.

description prophétique du Jugement divin dans l'Évangile de Matthieu[255]. À gauche est inscrit « Venez à moi, les bénis de mon Père » et à droite « Séparez-vous de moi, maudits ».

Les phylactères franchissent la bordure à palmettes qui cloisonne le tympan et l'isole des voussures. Ils outrepassent la frise végétale entrant, de ce fait, en contact avec la voussure au même titre que les ailes des divers anges qui bordent le tympan de leur présence. Les ailes – organes du vol et de la descente angélique sur terre – sont des motifs de médiation entre l'Éternel et l'homme. Leur situation, en lisière sur le ruban végétal, semble signifier visuellement le rôle des anges en tant que pourvoyeurs de la parole de Dieu dans la sphère terrestre.

Les phylactères pénètrent également le pourtour de l'arc du tympan comme pour traduire le jaillissement du *Logos* vers l'homme et, de manière connexe, le lien de causalité entre les paroles messianiques et l'élévation spirituelle des personnages de la voussure interne. Il montre bien que « c'est [le Christ] qui procure aux autres êtres la faculté de pouvoir progresser, qui les conduit autant qu'il est possible jusqu'à sa propre gloire par la vertu de [son] incarnation, qui les appelle, lui le guide du salut de tous, et qui purifie en tous les souillures[256] ».

Ainsi, selon le dispositif mis en place au tympan, le Christ permet aux pécheurs d'accéder à la miséricorde et aux justes de parvenir à la bénédiction divine par son sacrifice sur la croix[257]. Les phylactères poursuivent visuellement les bras de la croix, instrument de la Passion, pour s'étendre vers ceux que le Christ rachète par sa mort. Les sentences énoncées sur les rouleaux que le messie tient sont destinées à l'Église des fidèles. Ces derniers sont bénis et écartés du péché par le sacrifice du Fils. Selon Maxime le Confesseur, en effet, « aucun des

---

[255] 25, 34 ; 41

[256] Maxime le Confesseur, *Ambigua à Jean* (42, 49), cité dans *L'enfant à naître*, *op. cit.*, p. 145 ; « Dieu ayant en une seule fois accompli les raisons premières et les essences générales des êtres venus à l'existence, comme Lui Seul le sait, travaille encore, non seulement pour la conservation de leur être, mais aussi pour le développement et la constitution des parties qui sont en puissance en eux selon une actualisation. », Maxime le Confesseur, *Quaestio ad Thalassium*, cité dans l'article d'Elie Ayroulet, « Maxime le Confesseur, pour une dynamique de l'image divine en l'homme », *L'homme, image de Dieu chez les Pères grecs*, éd. Marie-Anne Vannier, Bruyères-le-Châtel, Nouvelle Cité, 2013, p. 52-59, cit. p. 54.

[257] On peut peut-être voir dans ce motif une allusion à l'usage funéraire consistant à déposer dans les mains des défunts des formules d'absolution et d'intercession qui étaient aussi parfois inscrites sur une croix d'absolution Cet usage, appliqué à l'image du Christ, renforce la tonalité macabre de sa situation en même temps que le caractère salvateur de sa mort par la portée apotropaïque de cette pratique funéraire contemporaine. Elzbieta Dabrowska, « Passeport pour l'au-delà. Essai sur la mentalité médiévale », *Le Moyen Âge*, nº 2, Tome CXI, 2005, p. 313-337.

êtres qui sont n'est entièrement libre par nature de relation générique avec le transcendantal, même les plus sublimes et les plus éminents ; de même le plus vil parmi les êtres n'est-il pas dénué de relation ni de part avec le plus élevé[258] ».

La portée des *tituli* implique une relation de causalité entre la Passion et la rédemption individuelle des hommes, justes ou pécheurs, car la Rédemption est offerte à tous[259]. Par son sacrifice, le Christ ramène à lui tous les êtres, et pas uniquement les plus purs. Il punit chez les pécheurs leur part mauvaise [260].

Les inscriptions, issues de la description prophétique du Jugement divin de l'Évangile de Matthieu, possèdent une forte dimension salvatrice. Les sentences s'apparentent pour celle de droite à un ordre d'abjuration et de répulsion du démon et, pour celle de gauche, à un appel. Elles sont en lien évident avec les images de la voussure et particulièrement avec les gestes du Dieu *Logos* à la clé. Le phylactère franchit, côté droit, la bordure végétale délimitant la voussure à l'endroit même où les figures semblent se réorienter, avec l'aide angélique, vers la clé. Or, la formule du *titulus* possède une dimension performative depuis le haut Moyen Âge, période où la « prière de bénédiction n'est plus une louange rendue à Dieu […], elle est devenue une sorte d'exorcisme, une sorte d'incantation, un rapport de forces, elle dramatise le combat du bien et du mal ». L'énoncé fait possiblement écho à la prononciation du *Maledicte diabole* lors du baptême ou de l'exorcisme du fidèle, en même temps que référence à la sentence du Jugement dernier. Il subit, dès lors, une hybridation temporelle parallèle à l'image. Non seulement, « les paroles d'annonce, ces textes à venir dans l'évangile [sont] en cours d'accomplissement dans la pierre du tympan », comme sur le tympan de Conques, mais l'accomplissement présent

---

[258] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, XLI, 223 B-224 A, p. 296-297.

[259] Sur ce point, comme bien d'autres, Jean Scot s'appuie particulièrement sur Paul, « Et comme tous meurent en Adam, de même aussi tous revivront en Christ, mais chacun en son rang (1 Co. 15, 22-23) ». Il poursuit, toujours à propos de cette formule : « C'est pourquoi nous devons comprendre que l'éternité du feu, dont le Seigneur dit "Allez loin de moi, maudits, dans le feu éternel" […], ne doit pas s'entendre d'une longue durée ni de la longueur infinie des révolutions du temps, mais de la sentence irrévocable du Juge absolument juste. […] Car au regard de la droite raison prend le nom d'éternité comme signifiant soit la sévérité irrévocable des jugements absolument justes de Dieu, par laquelle il permet de punir irrévocablement chez les impies ce qu'il n'a pas créé, soit la grâce ineffable et surnaturelle de Dieu, par laquelle il déifie et exalte au-dessus de tous les existants » Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre V, La nature incréatrice et incrée = Periphyseon, op. cit*., 938 D-939 A, p. 117.

[260] Eph. 3, 9-11

est mis en lien avec celui – tout aussi actuel – réalisé par l'Église lors de la liturgie terrestre[261]. Campée à l'entrée de l'édifice, lieu de passage entre le monde séculier, en proie au péché, et l'espace sacré à l'intérieur de l'église, la figure du Christ possède un caractère apotropaïque pleinement développé. La formule de malédiction évoque possiblement la conjuration de la part mauvaise du pécheur, plutôt que son bannissement concret et total[262]. Cette formule est, en somme, proche d'une purification ou d'un exorcisme. Par le sacrifice de la Croix, le Christ a sauvé et sauve perpétuellement l'humanité, comme le rappelle la représentation du Christ de la Passion. Le lien visuel entre les *tituli* et les bras de l'instrument de son supplice établit un rapport de causalité qui définit aussi l'effet de la Croix sur l'homme :

> « Les hommes qui se tournent vers les mains étendues du législateur – tu devines bien je pense le sens de ce symbole et qu'il faut comprendre par le législateur le véritable Législateur et par les mains étendues ses mains étendues sur la Croix – ceux-là donc, même s'ils ont quelque peu admis ces dispositions impures que figurent les crapauds, dès lors qu'ils se tournent vers celui qui pour nous a étendu les mains, sont libérés de ces hôtes néfastes, par la destruction de leur disposition[263]. »

Tout comme, du côté droit, l'intervention salvatrice de l'ange est mise en relation avec le *Logos*, sur le côté gauche, l'énoncé du phylactère tenu par le Christ conduit les figures dans le sein d'Abraham. Ces détails semblent s'appuyer sur une citation de Suger :

> « Il s'empresse de porter la Croix, Lui qui, sur la Croix sauve tous les hommes. Ce qu'Abraham obtient pour sa descendance, la chair du Christ le scelle[264]. »

---

[261] Vincent Debiais, *La croisée des signes : L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2017, p. 210.

[262] Peut-être s'inscrit-elle en lien avec des pratiques pénitentielles directement liées à la porte de l'abbaye, comme c'est le cas à Autun. O. K. Werckmeister, « The lintel fragment representing Eve from Saint-Lazare, Autun », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 35, 1972, p. 1-30.

[263] Grégoire de Nysse, *Vie de Moïse, op. cit.*, II, p. 53.

[264] Suger, *Oeuvres. Tome I, op. cit*., p. 135.

L'invitation du Christ « aux bénis de [son] Père » est une sollicitation au retour dans le sein du divin, incarné par le patriarche. Ce retour est permis par le sacrifice de Christ sur la croix et réalisé pleinement selon le mérite individuel[265].

À l'instar des images de la partie droite de la voussure, qui portent la trace de références liturgiques pénitentielles contemporaines, celles de sa partie gauche ne peuvent pas être comprises uniquement comme un événement à venir. La fusion des temporalités est d'autant plus vraisemblable que les thèmes de la voussure font écho à la liturgie funéraire, dont l'importance à la prestigieuse nécropole Saint-Denis n'est plus à démontrer. La formule sandionysienne est représentative, puisque comme le rappelle Jérôme Baschet, « dès les plus anciens rituels de funérailles (VIIe-VIIIe siècle), on prie pour que les âmes des morts accèdent au repos, dans le sein d'Abraham, ou dans le sein des trois patriarches, Abraham, Isaac et Jacob. […] Ainsi, l'oraison *Deus apud quem* et l'antienne *Suscipiat te Christus* implorent Dieu afin que les anges conduisent l'âme dans le sein du patriarche. Comme d'autres formules, la première mentionne la perspective de la résurrection lors du jugement dernier, suggérant, mais sans l'indiquer nettement que le sein d'Abraham concerne seulement les âmes séparées. La seconde exprime ce souhait : "Que le Christ, qui t'a appelé, daigne t'accueillir et que les anges te conduisent dans le sein d'Abraham"[266] ». À Saint-Denis, l'écho à la liturgie est frappant, d'autant que des traces de ce souhait individuel sont lisibles dans la pierre[267]. La représentation du sein d'Abraham s'oppose à l'attachement à la chair, visible sur les figures de la partie droite, puisque c'est du giron divin que l'homme est paré désormais.

---

[265] Sur l'assimilation de la croix au geste de la bénédiction. Jean Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1999, p. 53.

[266] Jérôme Baschet, *Le sein du père*, *op. cit.*, p. 104. L'auteur rappelle, par ailleurs, qu'une grande partie des illustrations du sein d'Abraham, particulièrement lorsqu'il est représenté indépendamment de la parabole, est contenue dans les « livres liturgiques, notamment en relation avec l'office des morts ». (p. 112 ; p. 119-120). Ce type de célébrations est décrit par le Pseudo-Denys, reprenant le IVe livre des Macchabées et les Évangiles de Matthieu (8,11) et de Luc (13,28-29) en ces termes : « L'invocation [funéraire] s'adresse à la Bonté théarchique ; elle lui demande de pardonner au défunt toutes les fautes dont la faiblesse humaine est responsable, et de l'établir, dans le sein d'Abraham, d'Isaac et de Jacob, là où l'on ignore la douleur, la tristesse et les gémissements. Pseudo-Denys L'Aréopagite, *La hiérarchie ecclésiastique*, dans *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, *op. cit.*, p. 318.

[267] Michaël Wyss et Robert Favreau, « Saint-Denis. I. Sculptures romanes découvertes lors des fouilles urbaines », *Bulletin Monumental*, n° 4, vol. 150, 1992, p. 309-354, p. 330.

Le Verbe qui court

Dans les deux cas, les inscriptions révèlent que le rapport nouveau entre le Christ et les hommes. Une nouvelle relation est instaurée par son sacrifice et se poursuit sous l'effet du Verbe de « celui qui porte toutes choses par la parole de sa puissance[268] ». Ce *Logos* n'est pas parousiaque, mais éternel. Selon Jean Scot, il court à travers les êtres. L'auteur précise cet aspect en prenant appui sur le psaume 147 (147,15) :

> « "Sa parole court avec rapidité", le prophète a désigné sous le terme de Parole le Verbe du Père, qui court avec rapidité à travers tous les existants afin de les faire exister. Car c'est la course multiple et infinie du Verbe à travers tous les existants qui les fait subsister[269]. »

Les phylactères qui se déploient semblent figurés cette « course » du Verbe faisant exister et retenant près du Christ les êtres de la voussure interne qui reçoivent son rayonnement[270]. Ils sont aussi les signes de l'intervention réelle du Christ dans la liturgie à laquelle les images de la voussure et ses inscriptions font conjointement référence[271]. L'influence du Pseudo-Denys est, à cet égard, flagrante. Le Pseudo-Denys élabore le concept d'activité théandrique, c'est-à-dire l'idée d'une action commune à Dieu et l'homme, relevant simultanément des deux et dont la miséricorde est l'exemple le plus notable.

Les phylactères suggèrent aussi que la fidélité du juste est le pendant du sauvetage du pécheur, consistant en la distinction de sa nature humaine et du péché. L'effet du *Logos* est un processus d'unification et de retour de l'homme à sa cause divine. La structure même du portail

---

[268] Hb. I, 3

[269] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre III, op. cit*., 642 D, p. 105. Voir, le paragraphe « Dieu comme celui qui court », dans Emmanuel Falque, *Dieu, la chair et l'autre : d'Irénée à Duns Scot*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, p. 120-123.

[270] « *Vocis motus gestus est* » Jean Scot Érigène, *Annotationes in Marcianum* cité dans Jean Arrouye, « Polysémie gestuelle dans une Annonciation siennoise du XIVe siècle », *Le geste et les gestes au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Senefiance », 2014, p. 25-39.

[271] Le *titulus* « active l'image, la transforme, modifie les contours de son sens – son action est donc de nature sacramentelle. » Vincent Debiais, *La croisée des signes*, *op. cit.*, p. 283.

est signifiante. Elle figure peut-être l'expansion du Verbe. Ainsi, Maxime le Confesseur écrit de Dieu :

> « Comme un centre [le fait] des droites qui rayonnent de lui, selon une cause et puissance unique, simple et une, il enferme leurs extrémités dans un cercle en ramenant à lui les particularités des êtres qui sont et deviennent par lui. [Il agit ainsi] afin que les œuvres et les créatures ne soient pas totalement étrangères […] et que leur existence ne risque pas de basculer dans le néant, en se coupant de Dieu.[272] »

Le Christ, centre de toute chose au tympan, a une action unificatrice. Il maintient les êtres qu'il a créés proches de lui et ramène ceux qui se sont éloignés à sa présence. Les âmes des hommes « bien qu'elles se fussent écartées les unes dans autres du fait de leur nature, il les fait s'incliner les unes vers les autres par la puissance unique de relation qu'elles ont envers lui comme principe[273] ». Les figures de la voussure, moralement opposées au niveau des bases, deviennent totalement similaires de part et d'autre de la clé de l'arc.

Entre la miséricorde qui sauve le pécheur et la justice qui fait du bon chrétien un bienheureux, la frontière et le contraste sont maintenus[274]. L'opposition n'est cependant pas aussi tranchée que dans la répartition eschatologique des damnés et des élus. Le principe de hiérarchie, visible sur la voussure, reflète une ordonnance divine des êtres. Il est le garant de l'ordre cosmique. Bien qu'elle soit donnée à tous, l'union au divin est différente pour chacun. Elle dépend du mouvement vital, plus ou moins fluide, de l'âme. L'état de chaque homme par rapport à la vie éternelle est hiérarchisé en fonction de sa pureté. Rappelons toutefois que la vie éternelle ne se rapporte pas, dans la pensée érigénienne, uniquement à une période future, mais déjà au présent en raison de tout ce que l'homme tient de Dieu, autrement dit, ce qui n'est pas voué à la disparition « car ce n'est pas par la matière ou par l'espace que le paradis est distinct de ce globe terrestre où nous habitons, mais par la diversité des comportements et la différence

---

[272] Maxime de Chrysopolis, *La Mystagogie*, *op. cit.*, I, 668 A- 668 B, p. 84-85.

[273] *Ibid.*, I, 664 D, p. 81

[274] À propos des pécheurs, il peut être dit que « même si la nature spirituelle et immatérielle ne leur correspond pas, cela n'empêche pas sa présence [divine] en eux […] parce que ce discours montre que la nature divine, tout en étant absolument autre que l'essence sensible et matérielle, se répand cependant à travers chacun des êtres, et par son mélange avec l'univers, elle maintient les êtres dans l'existence ». Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, *op. cit.*, I, 57, p. 62-63.

de béatitude[275] ». Émanant du Dieu, le système de hiérarchie des êtres n'entre pas en contradiction avec l'universalité de sa Bonté.

Une confusion temporelle voulue : la fonction allusive de l'image

L'étude de la voussure interne du portail central de Saint-Denis tend à démontrer que les images sculptées figurent les deux voies ouvertes au fidèle, selon sa pureté. Les sculptures ne semblent pas pouvoir être réduites à la représentation de la séparation des justes et des damnés au moment du jugement final. Si la partie droite de la voussure ne paraît pas, en effet, représenter l'Enfer, la partie gauche, à son tour, ne peut pas être considérée comme la figuration du Paradis. L'identification des scènes comme image d'un événement futur est contredite par la dynamique progressive spirituelle et physique des figures. L'ascension des êtres implique une absence de cloisonnement définitif entre les différentes conditions auxquelles sont soumis les personnages. Elle est, en cela, contraire au Jugement dernier, ultérieur et irrévocable par définition

Une typologie

La multiplication des références aux rituels contemporains et à l'Église pérégrinante, ainsi que l'évocation du processus d'élévation spirituelle intérieure plus que concret figuré par les personnages – conséquence de l'action de l'*Ecclesia* – sont rendues visibles sur la voussure. Force est, dès lors, de constater que les représentations de la voussure interne ne se rapportent pas uniquement à un temps à venir, mais probablement davantage à la réalité présente de chacun des fidèles. L'épisode du Jugement dernier, bien que fortement présent, correspond à un schéma dialectique et édifiant plus qu'à la représentation d'un moment défini. La médiation des anges, observant des gestes liturgiques, est assimilée à celle des moines, une confusion que le Pseudo-Denys invite à faire. Suivant ce dernier, Maxime le Confesseur écrit que le chrétien doit se

[275] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre I, op. cit.*, II, 538 B-538 C. « Le Paradis dont l'homme a été expulsé n'est rien d'autre que la nature humaine elle-même créé à l'image de Dieu. » Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre V, op. cit.*, 863 A, p. 14.

rendre dans l'église « à cause des saints anges qui y résident, qui prennent chaque fois note de ceux qui entrent et qui les présentent à Dieu en lui adressant des prières pour eux[276] ».

Le système visuel, parce qu'il évoque une temporalité tant future qu'actuelle, peut être vu comme un moyen, par le biais de ce nœud temporel, de représenter une logique éternelle unique. L'harmonie des formes chronologiques diverses, mais parfaitement juxtaposées sur l'image est visible[277]. Le dessein divin n'est pas envisageable directement par l'homme, dont l'intellect est enclin à penser la division temporelle. Cependant, l'harmonie temporelle de l'économie du Salut peut être perçue par l'homme grâce à sa mémoire et son intellect. L'image, fruit d'une élaboration mentale de son concepteur, est à même de rendre compte de la division chronologique du monde comme de celle de la réflexion humaine. Dans le même temps, elle peut signifier l'harmonie des différents moments au moyen de la juxtaposition des formes[278]. La voussure du portail central offre finalement un enchevêtrement référentiel où les repères temporels se brouillent au profit d'une signification spirituelle englobante. Celle-ci est en prévalence vis-à-vis de la césure chronologique de différents moments[279].

Connaître le futur

L'influence probable de la pensée érigénienne sur le détail des images de la voussure interne affermit l'hypothèse d'une conception de la voussure temporellement plus large que celle de l'unique épisode du Jugement dernier, embrassant le temps extensif de la Rédemption. La combinaison de plusieurs épisodes, relevant de moments distincts, trouve probablement une justification dans les écrits de ce théologien et des auteurs qu'il traduit. Elle semble rendre

---

[276] Maxime de Chrysopolis, *La Mystagogie*, *op. cit.*, XXIV, 701 D, p. 157.

[277] C'est une herméneutique visuelle que l'on retrouve sur le tympan de Conques où « le temporel et l'historique ne sont pas exactement niés, ce sont des occasions de faire valoir répétitivement un principe immuable dont le triomphe peut être seulement retardé mais jamais compromis. Le narratif ou le transitif correspondent alors à l'imperfection ou à l'inachèvement tout provisoires des choses terrestres destinées précisément à disparaître au Jugement dernier. » Jean-Claude Bonne, *L'art roman de face et de profil : le tympan de Conques*, *op. cit*., p. 11.

[278] Mary J. Carruthers, *Machina memorialis, op. cit.*

[279] L'image se fait le mode premier de l'intellect, mode qui passe par l'œil, vu par les mystiques néoplatoniciens comme le sens le plus intellectuel. Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique*, *op. cit*., p. 222-257.

compte de l'incapacité de l'homme à comprendre le Jugement futur. Il ne peut, en effet, le concevoir que de manière voilée. Les prophéties vétérotestamentaires, la parole du Christ et certains chapitres de l'Apocalypse annoncent le royaume à venir. Toutefois, plus que le restant des Écritures, les manifestations ayant trait à l'avenir sont définies comme mystérieuses. Leurs formes métaphoriques et leurs moyens de transmission, par la prophétie, la parabole ou la vision, soulignent de quelle manière si elle est exprimée par signe, la vérité future demeure voilée. C'est particulièrement le cas de l'Apocalypse, qui retranscrit la vision de Jean, dont le titre même de Révélation implique le mystère. Quel que soit le degré de connaissance des créatures, seul Dieu sait le destin du monde et des êtres. L'homme, au contraire, est dépendant du temps.

Si le futur peut être appréhendé en cette vie, ce n'est qu'à travers l'Éternité de Dieu, présent maintenant, et qui, parce qu'inchangé, contient déjà la vérité future. *Via* la temporalité composite de la sculpture se dessine une exégèse typologique qui ici n'est pas l'articulation entre l'Ancienne Alliance et la Nouvelle, mais celle du temps présent de l'Église, type et préfiguration de son acheminement eschatologique. Il semble que les représentations jouent volontairement sur la mise en relation des modes divers par lesquels l'homme considère Dieu. Maxime le Confesseur explique ce processus de cognition humain. Par les modalités de l'intellect :

> « Sont distingués par le présent et le futur en tant qu'ils sont ombre et vérité, type et archétype. Car s'il est possible à l'homme d'atteindre surnaturellement et sublimement en ce siècle la mesure suprême de la vertu, de la connaissance et de la sagesse, c'est par les types et icônes des archétypes. Toute vérité qu'actuellement nous pensons être vraiment telle, n'est qu'un type, une ombre, une icône d'un verbe plus grand. Le Verbe qui est universellement dans le présent pour le futur, l'Artisan de cet univers, est saisi par le *noûs* comme étant et paraissant, en type et en vérité, comme au-dessus du présent et du futur, du type et de la vérité parce qu'en définitive il n'y a rien vis-à-vis de quoi on puisse le considérer[280]. »

[280] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua, op. cit.*, XXXVII, 217 B, p. 286-287. « En sorte que toutes les formes et tous les mystères du siècle présent, quelques grands qu'ils soient, de sa Providence pour l'homme, soient un acheminement préfigurant le futur. » *Ibid.*, 202 A, p. 257.

Et Grégoire de Nysse de l'avoir signifié, par ailleurs, par une belle et limpide formule :

> « Alors que, la nuit, les insomniaques échafaudent bien des théories sur l'éclat du soleil, l'apparition de la beauté d'un rayon ôte toute valeur aux supputations ébauchées. De même, tout calcul s'attachant à deviner notre état futur sera tenu pour nul lorsque notre espérance deviendra réalité[281]. »

Sur le portail, la fin des temps n'est lisible que de manière indirecte, à partir de schémas contemporains à l'homme médiéval. Le concepteur a probablement souhaité rendre visible un constat : l'homme ne connaît jamais la vérité de l'aboutissement eschatologique. Il la saisit de manière obscure. Seul le Créateur possède la prescience. Il est le principe atemporel de tout, y compris de la Vérité qui anime les réalités passées, actuelles et futures. L'homme ne peut comprendre le dessein futur de Dieu que par sa relation actuelle au divin car « le principe du Monde et la fin du Monde subsistent donc dans le Verbe de Dieu et, pour parler plus explicitement, coïncident avec le Verbe lui-même[282] ». Dans cette perspective, la liturgie est comprise comme le type de ce que sera la condition future de l'homme. L'Église contient non seulement la vérité passée, mais également future, qu'elle préfigure.

L'implication de la typologie, selon le terme appliqué par Maxime le Confesseur à ce schéma, est forte à Saint-Denis. Elle ne s'exprime pas simplement à travers la mise en lumière d'une préfiguration vétérotestamentaire des réalités de la nouvelle Alliance, mais aussi par des images contemporaines préfigurant et dévoilant le futur comme attente. L'importance de la modalité typologique dans les images souligne la volonté de mettre en avant la cohérence et l'acheminement de l'économie du Salut. Elle permet aussi une définition de la réalité, celle de l'image de pierre et du monde : ces derniers sont des ombres, impropres à définir parfaitement les choses divines et les présentant alors sous une forme voilée. Il s'agit d'un recours nécessaire voire pédagogique pour l'homme qui ne peut appréhender le mystère du divin que par les choses terrestres :

> « La préfiguration des réalités divines par de pauvres choses humaines n'implique point que leur nature, dont toute une série de "types" a souvent donné

---

[281] Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, *op. cit.*, 124, p. 110.

[282] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre V*, *op. cit.*, 893 A p. 56.

> à l'avance une connaissance voilée d'ombre, ne soit qu'une pauvre chose elle aussi. Le "type", en effet, manifeste par manière d'imitation ce qu'on espère, en faisant entrevoir l'avenir de manière à le faire comprendre[283]. »

Il nous semble très probable que cette perspective soit à l'origine de la conception de la voussure interne. La reconnaissance par le regardeur d'un schéma infernal est possible grâce à la vision de scènes contemporaines. Ni les allusions à l'architecture de l'abbatiale ni celles à la liturgie pénitentielle ne sont ajoutées à une représentation du Jugement dernier. Au contraire, les scènes contemporaines, à l'image de la liturgie dont elles témoignent, permettent de penser l'aboutissement eschatologique de manière allusive. Elles en effleurent, bien qu'improprement, la vérité. Dès lors, il n'est plus rien d'étonnant à dire que l'homme anticipe la vie céleste par la liturgie, comme l'affirme avec insistance l'abbé Suger[284].

En ce cas, l'image signifie une intemporalité par le mélange de deux temporalités dont elle explique les rapports. Une relation inégale de l'ordre de la typologie articule la préfiguration et son accomplissement. Elle s'inscrit en parallèle avec la relation inégale entre l'image – le signe – et son modèle – le prototype. L'image ne contient ni la présence divine ni de vérité en soi, mais permet de penser le monde sensible et matériel comme le signe d'une vérité transcendante qui, bien qu'abstraite, est réelle. Elle est apte à retranscrire une forme dégradée de la vérité divine, mais sa forme implique une déficience. En confrontant l'homme à son caractère métaphorique et imparfait, le décor implique un détachement vis-à-vis du monde sensible. Il invite également l'homme à considérer le monde matériel de la même manière que les images, à savoir comme le type d'un principe qui le dépasse.

L'Église terrestre contient la vérité du Jugement futur selon un mode d'anticipation qui est gage de l'efficacité de la liturgie. Comme l'a souligné Isabelle Rosé, dans le système théologique de Jean Scot, la notion de liberté humaine est indispensable à toute idée de répartition selon les mérites, mais « légitime [aussi] le rôle social de l'Église en tant que médiatrice entre Dieu et les hommes dans la mesure où c'est elle qui orchestre le don initial de

---

[283] Basile de Césarée, *Traité du Saint-Esprit, op. cit.*, XIV, 121 B-121 C, p. 162.

[284] Il ne s'agit pas de signifier, loin de là, que « la liturgie tend à atténuer la distinction des temps, notamment entre l'avant et l'après du jugement dernier. [Et que] jouant d'ambiguïté, en des formules lapidaires, elle esquive les difficultés de telles questions, alors que la théologie doit plutôt les affronter et tenter de les résoudre. » Jérôme Baschet, *Le sein du père, op. cit.*, p. 104.

la grâce, la réintégration des pécheurs en son sein, comme les prières pour la rédemption des laïques[285] ».

Comme lors de l'action liturgique, dans sa relation à l'image artificielle et à la connaissance, l'homme est le relais du divin qu'il porte en lui. Il lui a été donné, en tant qu'*imago Dei*, la beauté, la dignité et la royauté d'un être supérieur au reste de la Création[286] :

> « Le ciel n'est pas à l'image de Dieu, ni la lune, ni le soleil, ni les astres si beaux, ni rien de ce qui apparaît dans la création. Toi seule es l'image de la nature qui dépasse toute intelligence, toi seule ressembles à la beauté incorruptible, tu es la marque de la vraie divinité, le réceptacle de la vie bienheureuse, l'empreinte de la vraie lumière[287]. »

Les voussures des Vieillards de l'Apocalypse

Images humaines de Dieu, de sa beauté et de sa dignité, les Vieillards de l'Apocalypse semblent, sur les voussures, représenter l'homme redevenu, par participation, conforme à Dieu [Figure 10][288]. Les Vieillards de l'Apocalypse sont interprétés comme les allégories des ministres de l'Église, celle des plus parfaits à savoir les prophètes, les apôtres et les docteurs, qui en sont les successeurs. Les commentaires du texte apocalyptique ont fait traditionnellement du groupe des vingt-quatre une image de l'Église terrestre et, plus précisément, du chœur de ses médiateurs sacerdotaux. Aussi, dans son commentaire, dont l'un des manuscrits contenant les chapitres I à V est conservé au XIIe siècle au sein de la bibliothèque de Saint-Denis, Ambroise Autpert met en relation le chapitre IV, verset 4 de l'Apocalypse avec les douze trônes

---

[285] Isabelle Rosé, *Construire une société seigneuriale, op. cit.*, p. 106-107.

[286] Il existe donc une centralité absolue de l'homme, en tant qu'image du divin, une idée héritée de Grégoire de Nysse par l'Érigène. Édouard Jeauneau, « Érigène et Grégoire de Nysse », art. cit., p. 59.

[287] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques, op. cit.*, Homélie II, p. 74.

[288] Nous développerons cet aspect plus en détail ultérieurement concernant le tympan de Saint-Pierre de Moissac.

de ceux qui jugeront les douze tribus d'Israël, mentionnés par le Christ dans l'Évangile de Matthieu (19, 28) [289]. Il écrit :

> « Autant, donc, les vingt-quatre anciens et les vingt-quatre trônes sont destinés à distinguer chaque testament, à savoir l'Ancien et le Nouveau ; autant, les douze anciens et les douze trônes sont l'unité et la concordance de ces Testaments, c'est-à-dire tout le corps des docteurs avec les peuples d'auditeurs qui leur sont assujettis. Non seulement les Apôtres jugeront avec le Seigneur, mais également tous ceux qui ont observé la vie des apôtres, administreront la prédication des apôtres. De cette manière, en effet, les autres prédicateurs siégeront avec les apôtres sur douze trônes, comme ils ont accepté les clés du royaume des cieux par l'intermédiaire de Pierre. Sur ces douze trônes aussi, les prophètes siégeront, eux qui ont proclamé le Christ à venir par leur vie et leurs voix[290]. »

Le théologien reprend le principe de concordance entre les deux Testaments et leurs acteurs respectifs. Cette interprétation définit traditionnellement le groupe dans la tradition exégétique depuis Tyconius. Ce dernier est le premier commentateur à affirmer le rattachement de la description des Anciens à une temporalité présente et non plus expectative[291]. Toutefois, pour Autpert, comme pour d'autres commentateurs carolingiens, la réunion des prophètes et des apôtres est étendue à l'ensemble des docteurs de l'Église qui leur succèdent.

Sur la voussure externe du portail, les Anciens n'évoquent probablement pas des rois vétérotestamentaires, malgré le port de la couronne. Cette couronne est, en effet, l'un de leurs insignes traditionnels, mentionnés dans l'Apocalypse. Elle n'est pas le signe d'une royauté terrestre, mais d'une souveraineté spirituelle. Il s'agit ici d'une couronne de gloire, celle des martyrs et des saints récompensant leurs mérites.

---

[289] Oxford, Bodl. Laud. 464. Donatella Nebbiai, *La bibliothèque de l'abbaye de Saint-Denis en France, du IX*e *au XVIII*e *siècle*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1985, p. 83.

[290] Ambroise Autpert, *Ambrosii Autpreti opera : expositionis in Apocalypsin*, éd. Roberti Weber, Turnhout, Belgique, Brepols, 1975, vol. 3, III (4, 4), 28-39, p. 211.

[291] Tyconius *Commentaire de l'Apocalypse*, éd. Roger Gryson, Turnhout, Belgique, Brepols, 2011.

L'Arbre de Jessé et la trame végétale de la voussure externe

Le groupe des vingt-quatre Vieillards est l'image des docteurs de l'Église les plus méritants, de ses membres les plus parfaits. Sur le décor sandionysien, une division est cependant formalisée dans l'assemblée des Anciens. Sur la voussure externe du portail central occidental est sculpté un réseau de médaillons formé de végétaux entrecroisés. Ce dernier n'est pas issu de l'épisode biblique correspondant. L'association de la structure arborescente et du thème des vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse, dont l'ensemble occupe les trois voussures extérieures du portail, est une innovation propre à Saint-Denis. Les ramifications végétales, qui ne cloisonnent que dix des vingt-quatre Vieillards, semblent en conséquence bien significatives quant à la valeur du groupe dans ce lieu. La valeur de la trame végétale de la voussure externe peut sans doute se comprendre par une mise en relation avec une autre représentation végétale, celle de l'Arbre de Jessé. Les deux réseaux arborescents sont proches dans leurs aspects formels et leurs valeurs théologiques. Figurés au sein d'un même édifice – l'abbatiale de Saint-Denis – , ces réseaux arborescents divergent néanmoins par les relations qu'ils entretiennent avec les structures narratives dans lesquelles ils prennent place et dont ils révèlent la portée.

S'il est bien des ensembles où la valeur discursive du végétal prête à débats, le cas des images de l'*Arbre de Jessé* est, à l'inverse, explicite. Le végétal occupe, en effet, la place centrale dans l'épisode puisqu'il est le motif principal et le socle du discours. Le lien généalogique entre les ancêtres royaux de la Vierge et du Christ est établi par l'arbre[292]. L'un des plus fameux et précoces exemples de la représentation monumentale de l'Arbre de Jessé est certainement celui de la verrière de la chapelle axiale du sanctuaire de l'abbatiale de Saint-Denis. La postérité de cette image, tant pour le grand public que dans l'historiographie, contraste avec le peu d'attention qu'a suscité la trame arborescente du portail pourtant, elle aussi, bien observable.

Comme l'a souligné Pamela Blum, le parallèle visuel entre les ramures sculptées et l'*Arbre de Jessé*, sur la verrière du sanctuaire, est pourtant explicite[293]. L'affinité formelle est tout d'abord marquée par les deux agencements végétaux, à la fois support et encadrement des figures. Cette comparaison est ensuite confortée par leur emplacement respectif. En écho sur

---

[292] Is. 11, 1

[293] Pamela Z. Blum, *Early Gothic Saint-Denis: restorations and survivals, op. cit*., p. 61 ; 98.

l'axe est-ouest ou sanctuaire-portail, la parenté entre les deux images ne peut laisser supposer qu'une telle utilisation du végétal ait pu être fortuite dans la voussure. Au contraire, elle en clarifie la signification. La structure qui occupe cet emplacement est, en outre, une configuration arborescente qui a été par la suite mise en œuvre pour représenter l'*Arbre de Jessé* sur les voussures, par exemple au portail central de la cathédrale de Laon ou de Senlis[294]. Ces rapprochements avec d'autres décors confortent indirectement le lien entre les deux images végétales à Saint-Denis. Si elles ne relèvent pas du même moment biblique, une valeur commune leur a été manifestement attribuée par le déploiement d'une distribution structurelle similaire.

La verrière de l'Arbre de Jessé

Sur l'*Arbre de Jessé* de la verrière sandionysienne, les rois vétérotestamentaires, figures du lignage régalien du Christ, occupent une position centrale. La Vierge et le Christ sont issus de la continuité généalogique signifiée par l'arbre et sont campés à sa cime. Des prophètes sont placés, de part et d'autre des monarques, dans des demi-médaillons latéraux. Sept colombes, figurant les sept dons de l'Esprit, sont inscrites au sommet de la verrière et plongent vers la tête du sauveur. Elles sont représentées en prolongement avec les tiges de l'arbre. Ainsi, les colombes, figurées comme des extensions du réseau végétal, occupent la situation de fruits, ceux de l'*Arbre de Jessé* que la présence du Christ rend fécond.

L'arbre de la verrière s'apparente à un figuier par ses larges feuilles en éventail. La continuité entre ses branches et les colombes implique une caprification ; elle laisse penser que l'arbre de la verrière évoque la parabole du figuier stérile du chapitre XIII (v. 6-9) de l'Évangile de Luc. Dans cet apologue, le figuier est le symbole du peuple d'Israël. Le Christ, identifié au vigneron, choisit de ne pas le couper nonobstant le constat de son infertilité dans l'espoir que, par son travail, il produise des fruits. La portée d'ordre typologique, déjà contenue dans le thème de la généalogie messianique, est possiblement signifiée par l'identification de l'arbre à un figuier. Cette désignation éclaire également un autre aspect du discours. L'identification des

---

[294] Mais aussi de Mantes ou de Saint-Yved de Braine. Iliana Kasarska, *La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon : eschatologie et humanisme*, Paris, Picard, 2008, p. 69-78.

feuilles de figuier, *folia ficus*, comme étant celles qui servent de pagnes aux premiers hommes lors de l'expulsion paradisiaque est traditionnelle[295]. À cet égard, le figuier de la verrière, s'il en est, représente possiblement, comme l'interprète Jean Scot, « la condition fragile et corruptible de ce corps mortel que l'homme se confectionna après sa chute [296] ». Le théologien carolingien développe particulièrement cette métaphore qui implique, selon lui, l'idée d'une gêne dans l'élan naturel de l'homme vers Dieu. Il est, en cela, l'héritier de Grégoire de Nysse, dont il fut le traducteur. Le Cappadocien écrit à ce propos :

> « Tu nous avais chassés du Paradis et tu nous y as rappelés ; tu nous as dépouillés des feuilles de figuier, ce vêtement misérable, et tu nous as revêtus d'une tunique honorable […]. Désormais Adam, quand tu l'appelleras, n'aura plus honte, ni, sous les reproches de sa conscience, ne se cachera plus en se dissimulant sous les arbres du Paradis[297]. »

Le figuier est, dans ce contexte, comme les tuniques de peau, l'allégorie de l'épaississement du corps humain, conséquence de la faute originelle, et à l'égard duquel « c'est le baptême qui opère substantiellement [une] restauration[298] ». Le Christ a remédié à la déchéance charnelle et sa conséquence affective, la honte du péché, en donnant la possibilité à l'homme de les dépasser. Il a, en effet, assumé par sa venue terrestre la part corporelle de l'humain et mis à sa disposition, par l'instauration des sacrements, les moyens d'une purification et d'une confiance nouvelle. Ces actions constituent les fondements du possible retour de l'homme à l'état édénique et à une familiarité restaurée avec Dieu. Dans l'image, l'arbre est probablement le motif de la corporalité et de sa double constituante ; il est le signe à la fois de la chair du lignage dont est issu le Christ, et de la chair faisant obstacle à la relation directe qu'avait l'homme à Dieu avant la Faute. L'un et l'autre de ces aspects sont unis et possèdent une forte portée typologique. Le temps de l'ancienne Loi et le principe de l'obscurcissement charnel qui nécessitait, de fait, l'obéissance à cette Loi sont étroitement liés pour être ensemble dépassés à la suite de et grâce à l'Incarnation. Cette dernière suppose alors

---

[295] Gn. 3,6

[296] Jean Scot Érigène, De la division de la nature. Livre II, op. cit., 583 C, p. 367.

[297] Grégoire de Nysse, *Traité de la virginité*, trad. et cit. Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique, op. cit.*, XLVI, 600, p. 105.

[298] *Ibid.*

autant la réhabilitation du corps des hommes, appelé à participer pleinement à la résurrection finale, que l'inauguration de la Nouvelle Alliance. Le figuier de la verrière recoupe vraisemblablement ces deux aspects.

La valeur vétérotestamentaire de l'arbre du vitrail est, outre sa possible identification, lisible au regard de sa disposition. Les prophètes ne sont pas inscrits sur le végétal, mais ils entrent en interaction avec les rois qui, quant à eux, y prennent place. Les gestes de leurs mains indiquent cependant un échange : certains tendent l'index, comme pour désigner les monarques ou leur proférer des conseils. Ces attitudes sont dictées par Dieu, si l'on prend en considération la présence de la main divine, émergeant dans un petit médaillon au niveau de leur tête. Peu d'inscriptions authentiques, associées aux prophètes, sont conservées. Certaines d'entre elles témoignent néanmoins du rôle des prophètes, comme celle attribuée à Moïse, *Prophetam sicut me suscitabit tibi Dominus* (Dt. 18, 15) ou encore la parole *Misit me Dominus ut unguerem te in regem* que Samuel adresse à Saül[299]. Le cas de Samuel est clair : son doigt, levé pour désigner le futur roi David, rappelle que Dieu lui a confié la tâche de choisir Saül et de l'oindre. De même, le caractère divin de la mission de Moïse est souligné par l'inscription. Aussi, il ne semble pas que les prophètes ne soient là « que pour témoigner de la réalisation des promesses faites au peuple élu », comme a pu l'affirmer Marie-Louise Thérel[300]. Toutefois, l'articulation entre la préfiguration vétérotestamentaire et l'accomplissement néotestamentaire est indéniable en ce qui concerne la figure d'Isaïe dont la formule épigraphique rappelle l'annonce prophétique de la grossesse virginale. L'inscription laisse, par ailleurs, supposer que son médaillon était situé au côté de la Vierge dans la verrière originale[301]. Néanmoins, pour certains d'entre eux, les prophètes sont dotés d'une fonction essentielle, celle de la médiation entre la divinité et celui qui occupe le ministère royal.

La portée ecclésiale des figures des prophètes est lisible dans l'image par l'importance accordée à leur désignation divine, voire à leur tâche auprès des rois en tant que conseillers.

---

[299] Nous suivons ici les retranscriptions de Louis Grodecki, *Les vitraux de Saint-Denis : étude sur le vitrail au XIIe siècle*. 1, Paris, Les Éditions du CNRS, 1976, p. 76-77. Contrairement à l'indication de l'auteur, la seconde inscription n'est pas tirée du premier Livre des Rois, mais du premier Livre de Samuel (I, 15, 1).

[300] Ce qui lui fait conclure que « de cette généalogie, Suger ne retiendra que l'ascendance royale ». Marie-Louise Thérel, « Comment la patrologie peut éclairer l'archéologie [À propos de l'Arbre de Jessé et les statues-colonnes de Saint-Denis] », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 22, vol. 6, 1963, p. 145-158.

[301] Is. 7, 14

L'office des prophètes, intermédiaires entre les rois et Dieu, est nécessaire. L'homme n'avait pas besoin de médiation avant la Chute, étant alors dans une union intime avec le divin. Cependant, il est désormais contraint par l'obstacle de la chair, figuré sur la verrière par les médaillons végétaux cerclant les rois. Ces derniers doivent reconnaître la nécessité de l'Église, leur intermédiaire et leur guide.

L'importance des prophètes sur le vitrail est, de plus, soulignée par la bordure rouge, couleur du feu spirituel, qui rassemblait initialement ces figures. Le cordon se poursuivait, en effet, à l'origine en arrière-plan des demi-médaillons sur lesquels elles sont inscrites[302]. Il indiquait alors une continuité entre les prophètes, les sept colombes et la tête du Christ, en contrastant avec le fond bleu d'où ressortent les rois sur le bandeau central. Ainsi, si le Christ est placé dans la continuité des rois juchés sur le tronc, le corps dans la zone bleue centrale, il partage également l'espace attribué aux prophètes puisque sa tête dépasse la bande médiane bleue pour se détacher sur le bandeau latéral rouge. Il semble alors défini à la fois comme roi, au moyen de son corps et *via* la génération charnelle dont il est issu, et comme prêtre, au moyen de sa tête et du fait de son rôle salutaire dans la propagation des dons de l'Esprit. De même que les rois vétérotestamentaires sont les ancêtres du Christ-Roi, les prophètes sont des préfigurations de la fonction sacerdotale de celui qui n'est pas venu « abolir la Loi, mais l'accomplir[303] ». Ils représentent également la médiation de l'Église universelle et notamment de celle qui guide le pouvoir temporel ou, du moins, sont les vicaires de l'acheminement de l'histoire du Salut non pas de manière annexe, mais complémentaire avec le pouvoir royal. En somme, si sur la verrière les prophètes sont formellement en marge de l'*Arbre de Jessé*, cette situation vient, plutôt que d'une conformité avec un statut lui-même marginal, souligner leur importance : ils sont ceux qui « cadrent » ou « limitent » littéralement le ministère temporel.

Nous reviendrons plus amplement sur les enjeux politiques de la mise en image de ces personnages vétérotestamentaires. Notons dès à présent que, dans sa *Vie de Louis VI le Gros*, Suger – conseiller de la royauté capétienne – fait du motif de la main divine – et de la désignation qu'elle opère – la source de sa propre élévation au rang d'abbé. Ce parallèle indique une conformité entre l'élection de l'abbé et le mode de désignation prophétique rendu visible sur le vitrail :

---

[302] Louis Grodecki, *Les vitraux de Saint-Denis, op. cit.*, p. 73.

[303] Mt. 5, 17

> « Je fus, malgré mon peu de mérite, consacré abbé devant le très saint corps du bienheureux Denis. Ainsi qu'il est ordinaire à la toute-puissance de Dieu, plus sa main, aussi douce que très puissante, m'éleva, "relevant le pauvre de son fumier pour le faire asseoir parmi les princes", plus aussi elle me rendit humble[304]. »

La trame végétale de la voussure externe du portail

La compréhension de l'image des prophètes du vitrail, soulignant leur fonction de médiateurs sacerdotaux, est essentielle pour comprendre le lien entre ces figures et les Vieillards de l'Apocalypse au portail, une affinité induite par le motif de trame arborescente qui occupe la voussure externe du portail. À l'égal de l'*Arbre de Jessé*, la voussure semble être le signe d'une succession chronologique vétérotestamentaire. La succession n'est plus, en revanche, celle des générations du lignage royal. Il s'agit de l'héritage spirituel des prophètes, annonçant tour à tour la venue du sauveur. En dépit d'une lecture aujourd'hui difficile en raison des restaurations du XIXe siècle, les dix Vieillards du portail semblent faire écho aux prophètes de part et d'autre du vitrail[305].

À Saint-Denis, la répartition des figures en groupe de dix, cerclées de végétaux, et de quatorze, assises sur des trônes et sculptées sur les deux autres voussures, rend caduque l'interprétation des Vieillards comme les douze patriarches et les douze apôtres conformément à l'exégèse tyconienne. Sur les voussures, seul le végétal distingue les figures des Vieillards. Il identifie probablement les Anciens de la voussure externe comme des figures vétérotestamentaires. Par la confrontation avec l'*Arbre de Jessé,* la désignation de ces dix Anciens, nombre qui se réfère peut-être au décalogue de la Loi, semble s'imposer comme celle des prophètes ou des patriarches. Pour cause, en plus de l'utilisation du végétal qui rapproche la voussure du portail du vitrail de l'*Arbre de Jessé,* la présence des sept colombes au sommet de la verrière fait écho à la colombe sculptée à la clé de la voussure des Vieillards en médaillon.

---

[304] Suger, *Œuvres, Tome II*, trad. Françoise Gasparri, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 213.

[305] Sumner McK Crosby et Pamela Z. Blum, « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », *op. cit.,* p. 209-266, concernant la voussure, p. 254-264. Sur les restaurations de la verrière Louis Grodecki, *Les vitraux de Saint-Denis : étude sur le vitrail au XII*^{e} *siècle. I, op. cit*. ; Du même auteur, *Les vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, Paris, Les Éditions du CNRS, 1978, p. 109.

Dans les deux ensembles, la colombe tombe sur le front du Christ – ou de Dieu sous les traits du Christ puisque la figure possède un nimbe crucifère – dont l'image est présente respectivement au sommet de l'arbre du vitrail et à la clé de la voussure externe du portail. Une telle association rappelle certainement que sur le rejeton de la souche de Jessé « reposera l'Esprit du Seigneur[306] ».

Dans les deux ensembles, le lien est visuellement construit entre les prophètes et le Saint-Esprit sous sa forme ornithomorphe. La bordure rouge regroupe, en effet, les colombes et les prophètes de la verrière. Sur la voussure externe du portail, en revanche, le lien entre les figures et l'oiseau sacré est réalisé au moyen des ramures : les tiges des branches de la trame végétale aboutissent à la colombe sommitale par l'action des deux anges, agenouillés, qui semblent tirer de ces ramifications la matière dont la cavité accueille l'oiseau [Figure 13]. La relation entre la colombe et les ramures végétales est l'expression, semble-t-il, du mode prophétique de l'inspiration divine puisque les prophètes sont décrits comme ceux qui accueillent l'esprit de Dieu, ceux dont l'action est la conséquence de l'inspiration du Saint-Esprit, moyen de la révélation vétérotestamentaire[307].

Sur la voussure, les figures ne sont pas directement associées à la structure arborescente comme c'est le cas des rois de l'*Arbre de Jessé*. Elles sont toujours contenues par les rinceaux végétaux, comme pour indiquer qu'elles ne peuvent dépasser les modalités charnelles du mode de relation à Dieu, propre à l'Ancienne Alliance. La structure végétale formée par le tronc de Jessé induit un parallèle avec celle de la voussure externe du portail, elle aussi à compartiments. Elle y est, en effet, le signe d'une corporalité qui, sous l'Ancienne Alliance, fait en partie obstacle à l'union de l'homme à Dieu. Sur le vitrail, le tronc de l'Arbre de Jessé est à la fois le motif d'un lignage par engendrement charnel et un signe de l'obscurcissement causé par la condition humaine charnelle. Sur le portail, il n'est plus question de lien de sang entre les hommes, mais la dimension restrictive du principe corporel semble conservée. L'encadrement sculpté peut y être compris comme une cloison, le « voile » d'avant la conversion au Seigneur, métaphorisant le fait que les prophètes annoncent et perçoivent de manière cachée ce qui sera plus pleinement révélé par le Christ à l'Église nouvelle[308]. Là où le végétal autour des figures

---

[306] Is. 11,2

[307] Nb. 11, 29 ; 4 R. 2,9-15 ; Ne. 9, 20 ; Za. 1, 6 ; 7,12

[308] 2 Co. 3, 14-16

vétérotestamentaires masque pour eux le *Logos* sur le tympan, la proximité des quatorze autres Vieillards avec le Christ-Dieu n'est pas empêchée sur les autres voussures.

La mise en œuvre typologique est également présente dans le panneau inférieur du vitrail dit « des allégories de saint Paul » représentant le Christ flanqué de l'Église qu'il couronne et de la Synagogue dont il dévoile les yeux. Sur cette image le geste du messie représente, en effet, non pas la confrontation de l'Église et de la Synagogue, mais, pour citer Louis Grodecki, « l'Ancien Testament intégré dans l'enseignement de l'Église [309] ». L'aveuglement de l'Ancienne Alliance est ainsi racheté par le Christ lui-même qui procède à « l'enlèvement du voile de la lettre[310] ». La scène est mise en relation avec celle de Moïse dévoilé. Dans les deux cas, le dévoilement des yeux par le Christ symbolise la participation nouvelle de l'ancienne Loi à la grâce de la nouvelle Alliance. La signification de la cécité et de la vue, telle qu'elle est mise en image, fait écho à celle développée par Grégoire de Nysse, prenant pour démonstration deux personnes malades des yeux :

> « L'ignorance n'a pas d'existence propre, mais qu'elle est privation de l'activité de connaissance, [et que] comme la non-participation à Dieu entraîne inéluctablement la cessation de la vie, alors le créateur de tout bien produit logiquement en nous le remède à ce mal[311]. »

La maladie ne dépend pas du malade. En revanche, l'effort de ce dernier pour guérir détermine son mérite. De ce mérite dépend alors la capacité retrouvée à jouir de la lumière. Au portail, nous pouvons constater, en outre, que les médaillons végétaux de la trame de la voussure possèdent une forme en amande. Le tracé en mandorle peut probablement être vu

---

[309] Louis Grodecki, *Les vitraux allégoriques de Saint-Denis*, Paris, Art de France, 1961, p. 31-34. L'opposition entre *Ecclesia* et *Synagoga* est axée, au moyen du motif du dévoilement, sur le principe de *Concordia* entre les deux Testaments. À ce propos, voir Cécile Voyer, « L'allégorie de la Synagogue : une représentation ambivalente du judaïsme. », *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations : actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France, Paris, INHA, 27-29 mai 2010*, éd. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2011, p. 95-109, en particulier p. 100-102.

[310] 2 Co. 3, 16. Le passage est commenté par Maxime de Chrysopolis, *La Mystagogie*, *op. cit.*, VII, 688 B, p. 113.

[311] Grégoire de Nysse, *À Hiérios, sur les enfants morts prématurément*, dans Basile de Césarée, Grégoire de Nysse et Jean Chrysostome, *Dieu et le mal*, trad. Marie-Claude Rosset et Christian Bouchet, Paris, Migne, 1997, 29-34, p. 79-81.

comme le marqueur de la théophanie, une manifestation de Dieu en l'esprit du prophète et une forme de transport spirituel de celui-ci. L'enlèvement momentané de l'esprit à la sphère terrestre caractérise notamment le mode de révélation offert aux prophètes de l'Ancienne Alliance. À la suite de la venue du Christ, la révélation de Dieu, privilège des seuls prophètes, devient dans une certaine mesure possible à chacun. Les prophètes sont alors les figures vétérotestamentaires propres à définir une typologie de la relation à Dieu. Ils préfigurent aussi l'union qui sera ensuite permise à chacun en son esprit et par la foi, après l'Incarnation et *sub gratia*. L'exégèse l'exprime en ces termes :

> « Le salut vient des Juifs, parce que le Christ, qui est le salut du monde entier, vient des juifs, non seulement par l'origine charnelle, mais aussi par la lignée de la foi. Des juifs, en effet, ont surgi la foi et l'Église primitive […]. Avant ma venue, personne n'a pu adorer le Père en esprit et en vérité, en dehors des patriarches et des prophètes auxquels ma présence dans la chair fut révélée par l'Esprit avant ma venue au monde. Ce n'est donc, ô femme, ni sur cette montagne ni à Jérusalem que les vrais adorateurs m'adoreront, moi et mon Père, mais à l'intérieur d'eux-mêmes, dans le temple secret de leur cœur et de leur intelligence[312]. »

Jean Scot souligne la double origine hébraïque du Christ. Non seulement ce dernier est issu du lignage charnel de la royauté du peuple élu, mais il est également l'héritier des prophètes selon un mode d'élection spirituelle – non basée sur l'engendrement –, une idée mise en avant dans la verrière de l'*Arbre de Jessé.* D'après l'Érigène, l'Église nouvelle est, comme le Christ, inscrite en continuité avec les figures vétérotestamentaires. Ses membres disposent, comme les prophètes, d'une relation à Dieu basée sur la foi et la pratique de la louange. Le lien typologique entre les prophètes et les membres de l'Église du Christ semble exprimé sur les voussures du portail central, notamment au moyen du motif végétal. Le végétal paraît être le signe graphique par excellence de la continuité chronologique et de l'affirmation d'une parenté. Toutefois, celle-ci est avant tout spirituelle, la « lignée de la foi » évoquée par Jean Scot, pour ce qui concerne le portail.

À ce titre, la distribution des Anciens sur les voussures de Saint-Denis les rapproche des voussures de Senlis et Laon. Sur celles-ci, succédant à la représentation d'un *Arbre de Jessé,*

---

[312] Jean Scot Érigène, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, *op. cit.*, IV, VII, 338 C-338 D, p. 316-317.

les sculptures de prophètes font écho à celles des prêtres, figures inscrites dans des végétaux comme celles de l'*Arbre*. Ces ensembles sculptés paraissent revêtir une signification proche, puisque les images des voussures ont été interprétées à Senlis et Laon comme « les âges avant la Loi et sous la Loi [qui] préfigurent et s'achèvent dans l'âge de la Grâce[313] ». À Saint-Denis, au regard de l'usage du motif organique, les statues-colonnes soutenant les voussures, et connues de façon sommaire par les dessins d'Antoine Benoist, évoquent possiblement des troncs[314]. Elles supportent alors peut-être les images de ceux qui ont posé les bases du sacerdoce, puisque les représentations d'Aaron et de Moïse tenant la verge et les Tables de la Loi semblent avoir été présentes, bien que l'on ne puisse l'affirmer avec certitude.

---

[313] Iliana Kasarska, *La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon*, *op. cit.*, p. 78. C'est pourquoi, il ne semble pas impossible que l'attribution de têtes couronnées aux figures de l'Arbre de Jessé de Laon soit pertinente, comme c'est le cas des Vieillards de l'Apocalypse.

[314] Bernard de Montfaucon, *Les monumens de la monarchie françoise qui comprennent l'histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées. Tome premier*, Paris, Julien-Michel Gandouin et Pierre-François Giffard, 1729, vol. 5.

Prophètes et clercs : une continuité dans la médiation sacerdotale

Les voussures et leur clé

La notion de succession temporelle n'est pas l'unique ressort du végétal. L'*Arbre de Jessé*, comme l'a démontré Anita Guerreau-Jalabert, représente non seulement le lignage royal du Christ, mais aussi la substitution de la parenté spirituelle des chrétiens à la parenté charnelle de l'Église d'Israël au moment de l'Incarnation[315]. La Vierge en est le pivot, elle qui met au monde le Dieu fait homme et qui est, elle-même, la *virga* de Jessé[316]. Une telle lecture, soulignant la transition, visible sur la verrière du sanctuaire sandionysien, s'observe également sur le portail. Sur les voussures, la distribution des Anciens en deux groupes indique un véritable passage, évolution qui paraît être celle d'un lien de type prophétique entre Dieu et les hommes à une relation qui rend nécessaire l'intermédiaire du Christ incarné et de son Église ; aux prophètes, qui transmettent au peuple de Dieu la parole de ce dernier, succèdent les clercs, médiateurs de la nouvelle Alliance, qui rendent Dieu présent dans le rite.

Au portail, l'Incarnation n'est pas la cheville entre le temps mosaïque et le temps chrétien, comme c'est le cas sur l'*Arbre de Jessé*. Le passage est plutôt d'ordre sacramentel. À la clé de la voussure externe, il est possible de voir dans le mouvement de plongée de l'oiseau, associé au motif concave qui l'accueille, une évocation à tonalité baptismale. Beaucoup ont vu dans le motif ondulé une image des nuées. Toutefois, les rinceaux de l'arbre de la voussure externe convergent au centre de celle-ci. Au sommet, le motif se répand depuis les branchages : il évoque peut-être une sève. La forme, flexueuse, paraît en lien avec l'arbre dont elle est possiblement extraite par les anges eux-mêmes, d'autant que des sinuosités du même type sont observables sur les deux structures. La courbe que dessine le motif tend à rendre visible une chute ou un écoulement qui adopte les contours corporels angéliques. Le mouvement de

---

[315] Anita Guerreau-Jalabert, « L'arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté », *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, éd. Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo et Daniel Russo, Paris, Beauchesne, 1996, p. 133-170.

[316] Marie-Louise Thérel, *Le triomphe de la Vierge-Église : à l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis : sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, Les Éditions du CNRS, 1984, p. 184 ; Iliana Kasarska, *La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon*, *op. cit*., p. 77.

plongée et d'élargissement semble propre à l'affusion, évoquant une régénération spirituelle. Il est, en tout cas, étranger aux motifs de nuées de la première et de la seconde clés.

La parenté du motif concave avec celui des nuées de la clé de la première voussure n'est pour autant pas neutre. Cette forme est en écho formel de celle du disque de l'Agneau de la troisième voussure. La position des mains du *Logos* tenant l'Agneau y est similaire à celles des deux anges de la voussure externe. Elle évoque probablement une présentation, voire un don. Le parallèle gestuel va dans le sens d'une médiation d'ordre sacramentel des deux anges de la clé externe ce qui, dans le cas de l'Agneau, assimilé au corps eucharistique, ne fait aucun doute. Les anges, médiateurs du divin, occuperaient peut-être ici une fonction cléricale, un rôle qui est le leur sur l'ensemble des voussures. La forme ondulante qui s'épand depuis leurs épaules sur leur torse rappelle, par ailleurs, la disposition des écharpes liturgiques à « plis tuyautés » dont sont parés les anges thuriféraires de la première voussure et ceux munis des instruments de la Passion au tympan. C'est pourquoi le motif singulier a pu être interprété comme un voile[317]. Son ambivalence est très vraisemblable et permet une association visuelle avec les autres clés et interventions angéliques. Souffle, voile ou liquide, ce signe constitue une extension aux branchages comme pour permettre la propagation du Saint-Esprit, représenté par la colombe. S'inscrivant dans la continuité du végétal, le motif en est le produit qui se répand et les anges sont les acteurs de cette diffusion.

Il est alors possible d'interpréter cette image de médiation angélique à la clé comme une évocation du baptême. Le motif précède en effet l'oiseau qui l'accompagne dans son mouvement et plonge avec lui sur la tête du Christ de la clé en dessous. Selon une composition à forte connotation baptismale, il évoque une régénération corporelle, par ce mouvement qui embrasse la silhouette des anges[318]. Le contact du motif avec les corps célestes indique en tout cas sa pureté. Le fait que le fluide coule depuis l'épaule des anges rappelle, par ailleurs, la mise en image des personnifications des fleuves du Paradis. Or, ces derniers sont fréquemment mis en parallèle avec le rite du baptême : les théologiens, commentant la mention biblique des

---

[317] Sumner Mck Crosby et Pamela Z. Blum, « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », art. cit., p. 233 ; 236.

[318] Jean-Claude Bonne, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », *Annales*, n° 1, vol. 51, 1996, p. 37-70., cit. p. 56.

fleuves de l'Éden, font le lien entre les effets du Paradis et ceux de l'Église sur l'homme[319]. Surtout, l'évocation baptismale, par l'association de cette substance et la colombe descendant sur la tête du Christ, s'inscrit en continuité avec les rinceaux végétaux de la voussure externe. Dans la mesure où le baptême est le sacrement par excellence du nouveau mode d'accès à la famille des chrétiens, il vient rompre avec, ou du moins élargir, les caractéristiques charnelles d'appartenance à l'Ancienne Alliance dont les embranchements sculptés étaient le signe. Le baptême remplace les liens du sang de l'Église d'Israël en même temps qu'il en est la continuité. Il crée une seconde naissance selon l'Esprit supplantant la première, selon la chair. L'eau et l'huile y sont transformées, sous l'action de la colombe, en substances de filiation.

Autant que du passage d'une ascendance charnelle à une parenté spirituelle, le motif baptismal est sur la clé le signe de l'union nouvelle de l'esprit et du corps, par la réhabilitation de ce dernier ; la transition d'ordre typologique induit possiblement une évolution du principe même de corporalité puisque le cloisonnement végétal, signe probable de l'obscuration vétérotestamentaire de la relation à Dieu sur la voussure externe, vient s'ouvrir en son sommet. À la clé, la « sève » provenant des tiges peut être potentiellement conçue comme l'instrument d'une inclusion spirituelle autant que d'une purification corporelle, ce qui rejoint la signification du rite baptismal comme d'une double action, celles « *de l'eau*, c'est-à-dire par le sacrement visible ; *et de l'esprit*, c'est-à-dire par le Saint-Esprit[320] ». Le parallèle est signifié entre la visibilité de l'eau sacramentelle, la purification corporelle qu'elle opère et le don spirituel de la grâce conféré par l'Esprit invisible. La ramure végétale et le fluide baptismal, tiré de la première, sont tous les deux des signes matériels. Le réseau végétal signifie, en effet, l'épaisseur de la corporalité et la prise de distance avec Dieu induite par la Chute. Le fluide

---

[319] Tomasz Nawracala, *L'Église comme nouveau paradis. Étude sur la signification et la portée des mots paradis et ciel*, Thèse de doctorat de l'Université de Fribourg, sous la direction de Barbara Hallensleben, soutenue en 2006, en particulier « Les fleuves et le Jourdain », p. 364-365.

[320] Jean Scot Érigène, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, *op. cit.*, III, II, 316 A-316 C, p. 208-209. L'Érigène reprend Grégoire de Naziance sur ce point : « Puisque nous sommes doubles, je veux dire composés d'une âme et d'un corps, et que notre nature est en partie visible et en partie invisible, il y a aussi une double purification, c'est-à-dire "par l'eau et par l'Esprit", l'une étant reçue d'une manière corporelle et qu'on peut voir, l'autre apportant son concours d'une manière spirituelle et qu'on ne peut pas voir. » Grégoire de Naziance, *Discours. 38-41*, trad. Paul Gallay, Paris, Les Éditions du Cerf, 1990, « Discours sur le baptême », 40, 8, p. 412-413. Ou encore « le baptême vise un double but : abolir le corps du péché pour qu'il ne fructifie plus dans la mort ; vivre de l'Esprit en portant des fruits de sainteté ». Basile de Césarée, *Traité du Saint-Esprit*, *op. cit.*, XV, 129 C, p. 170.

baptismal permet la réhabilitation de la matérialité. Non seulement le corps est purifié, mais il l'est au moyen d'un liquide lui aussi sensible[321].

La conservation du motif végétal, de la tige à la sève, explicite la nature unique du sensible comme l'usage renouvelé qui en est fait dans la nouvelle Alliance et grâce à la venue du Christ. Maxime le Confesseur explique parfaitement la portée salvatrice et purificatrice du baptême du Christ. Ce dernier, écrit-il :

> « Est baptisé, se soumettant volontairement pour nous à l'engendrement en vue de l'adoption filiale spirituelle, lui Dieu par essence et par nature Fils de Dieu et Verbe qui nous a faits et est le seul à avoir avec l'Esprit même gloire et honneur que le Père, s'est fait pour nous et de nous réellement homme, engendré corporellement sans péché et lui, Dieu par nature, accepte de se soumettre pour nous en vue de l'adoption filiale à la régénération du baptême ; telle est la raison pour laquelle, je crois, le didascale joint la régénération du baptême à l'incarnation, en l'entendant comme le rejet et la lyse de l'engendrement corporel[322]. »

Si « Dieu l'a oint dans l'esprit » lors de son baptême, c'est en vue de la rédemption des hommes et sur la volonté du Père que le Christ accomplit ce sacrement[323]. Pour en revenir à la clé de la voussure, la mention de l'onction baptismale semble d'autant plus pertinente que l'huile est considérée par certains théologiens comme une forme de sève qui s'écoule dans les arbres depuis la Création et jusqu'à la fin des temps[324]. En vertu de cette idée, le baptême par l'huile et l'eau crée une forme de continuité entre l'Ancien et le Nouveau Testament.

Au regard de l'articulation entre les rinceaux et la substance ondulante sculptée dans la pierre, il semble probable que l'abbé Suger ait eu en tête, lors de la conception de ce décor, la

---

[321] Il est possible de remarquer, à ce propos, que les ramures de la trame prennent une forme similaire, par le dédoublement de la tige et la présence de bagues qui la rythment, à celle des colonnettes de la frise qui cantonnent le tympan. Cette frise qui témoigne d'une évolution des motifs architecturaux vers un épanouissement végétal est également le signe d'une purification corporelle, facteur d'une maturité spirituelle, comme nous l'évoquerons plus bas.

[322] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, 543 p., XLII, 238 A, p. 320.

[323] Ac. 10,38

[324] Peter Cramer, *Baptisé and change in the early Middle Ages: c.200-c.1150*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 213-214.

métaphore paulinienne de l'arbre évoquant le peuple d'Israël. À partir des racines saintes de cet arbre, certaines branches ont été coupées, d'autres ont été greffées, pour signifier l'origine diverse des fidèles de la nouvelle Alliance[325]. La notion de greffe est, en effet, peut-être à l'origine du lien entre les ramures de la voussure et le motif ondulé – à probable signification baptismale – que répandent les anges à la clé. Paul mentionne le bénéfice de la sève étendue par la venue du Christ à l'ensemble des chrétiens. Ainsi, là où l'arbre était un motif discriminant, signe de la distinction héréditaire du peuple élu, il devient, transformé en sève, l'outil de l'universalité de la chrétienté. L'instauration des sacrements nouveaux fait appel à la sphère sensible, à laquelle appartiennent les espèces, mais le caractère matériel est désormais le vecteur d'une sacralité et le relais du divin comme l'a été le corps du Christ incarné : l'Incarnation rend possible l'*Ecclesia*.

Si l'on considère sa dimension rituelle, la clé supérieure serait alors le point de pivot symbolique et chronologique des voussures. Elle expliquerait la division du groupe des vingt-quatre Anciens : l'accent n'est pas porté sur le fidèle recevant le sacrement, mais sur les ministres qui le confèrent par le truchement des figures des Vieillards. L'image du sacrement baptismal sert l'articulation entre l'Ancienne et la Nouvelle Alliance, mais aussi entre l'ancien et le nouveau sacerdoce. Dans cette perspective, il est utile de rappeler que le premier baptême, celui du Christ, est administré par Jean Baptiste, considéré comme le dernier prophète, « car tous les prophètes et la Loi ont prophétisé jusqu'à Jean[326] ». Le réseau végétal et son lien avec la clé de la voussure paraissent figurés, une fois appliqués aux Vieillards de l'Apocalypse, le déplacement de la médiation prophétique, par la transmission de la parole divine, à la médiation cléricale.

L'administration des sacrements est, en effet, le signe d'une nouvelle médiation terrestre instituée par le Christ, l'Église. La portée sacramentelle des images est visible à travers l'évocation du baptême, mais aussi du sacrement eucharistique. Sacrement eucharistique, en effet, puisque les Anciens des deux voussures internes, s'ils ne sont pas inscrits dans des végétaux, prennent appui sur des pousses qui leur servent de bases. En cet endroit, les plantes sont formellement proches de celles en ramure de la voussure externe. La présence de grappes sur les végétaux des bases et sur les rinceaux permet de les identifier comme des vignes

---

[325] Rm. 11,16-24

[326] Mt. 11,13

[Figure 14]. Cependant le raisin, encore caché par les feuilles et qui semble à peine éclore de la trame externe, est plus pleinement épanoui sur certaines bases des voussures internes, où il évoque alors peut-être l'eucharistie. L'absence de branchages, qui séparait le fruit des Vieillards sur la voussure externe, le rend désormais accessible à ceux qui sont sculptés dans les autres voussures. Le mûrissement progressif de la vigne semble le signe de l'acheminement temporel d'une Église, cheminant vers le Salut, une image particulièrement chère à Grégoire de Nysse. Pour le Cappadocien, la vigne, fluctuant au gré des saisons, est la métaphore de l'action de Dieu sur ses créatures et son Église. Ainsi, il commente la nature de la grappe en ces mots :

> « Celle-ci ne présente pas toujours le même aspect sur la vigne, mais elle se modifie avec le temps ; elle surgit, fleurit, mûrit, parvient à maturité et se fait vin. La vigne use de son fruit comme d'une promesse : il n'est certes pas encore mûr pour le vin, mais il attend la plénitude des temps, ce qui toutefois ne l'empêche pas de nous réjouir[…]. C'est pourquoi la vigne prospère déclare : "Ma grappe, qui se développe en fleurissant, est la véritable grappe, celle qui est apparue sur les perches de bois (Nb. 13,23), celle dont le sang devient boisson et salut pour ceux qui sont sauvés et qui exultent"[327]. »

Basile de Césarée use de cette métaphore, en l'appliquant plus précisément aux ministres de l'Église :

> « Il te suffit de voir la vigne, si tu la regardes avec intelligence, pour te souvenir de ta nature. Car tu te rappelles la comparaison du Seigneur qui se dit la vigne, et son Père le vigneron (Jn. 15, 1-5). Chacun de nous qui avons été greffés par la foi sur l'Église, il nous appelle des sarments ; et il nous invite à porter beaucoup de fruits, de peur que notre stérilité ne nous fasse condamner et livrer au feu ; il ne cesse, en toute occasion, de développer cette analogie des âmes humaines avec la vigne : *mon bien-aimé avait une vigne, dit-il, sur un coteau, dans un lieu fertile* (Is. 5, 1) ; et : *J'ai planté une vigne ; je l'ai entourée d'une haie* (Mt. 21,33). Ce sont évidemment les âmes humaines qu'il appelle sa vigne : elles qu'il a entourées [comme] d'une haie, de la sécurité que donnent ses préceptes, et de la garde de ses anges : *Car l'ange du Seigneur campera autour de ceux qui le craignent* (Ps. 33, 8). Et puis, c'est une sorte de palissade

[327] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit*., Homélie III, p. 91-92.

> qu'il a plantée autour de nous, en établissant d'abord des apôtres, en second lieu des prophètes, en troisième des docteurs[328]. »

Bien qu'immuable, Dieu se met à la portée de l'homme et, sans changer sa propre nature, s'adapte aux capacités de sa créature, de même que le soleil permet l'épanouissement progressif de la plante. Source atemporelle d'une évolution temporelle de son Église vers le Salut, Dieu pourvoit à la progression de l'homme, lui qui est appelé à porter les fruits d'un dessein qui le dépasse. L'ornement végétal est alors un signe de la fécondité et de la croissance en œuvre au cours de l'histoire du Salut. « Complément nécessaire à la bonne marche d'une chose ou au plein épanouissement d'un être », l'ornement est pleinement en accord avec le discours d'ensemble, montrant l'épanouissement et la bonne marche de l'économie du Salut[329].

Sur le portail occidental, le raisin mûr, signe eucharistique, est décrit comme résultant du germe de l'ancienne Loi. Le motif de la grappe mature est parfaitement cohérent avec celui de l'Agneau inscrit dans un disque crucifère et porté par le *Logos* à nimbe lui aussi crucifère de la clé de la troisième voussure. Ensemble, les motifs de la vigne et de l'Agneau évoquent la liturgie de la nouvelle Alliance, basée sur celle de l'ancienne Loi et inaugurée par le sacrifice du Christ qu'elle commémore *via* la consécration eucharistique. Cette clé semble alors peut-être figurer le don de Dieu aux hommes que constitue le sacrifice du Fils. L'évocation eschatologique que supposent les trônes architecturés à deux niveaux d'arcades sur lesquels sont assis les Vieillards, selon une formule récurrente qui évoque probablement la Jérusalem céleste, indiquerait alors elle aussi l'issue salvatrice du sacrifice du messie, de la présence des Vieillards et des sacrements[330]. Ces sièges, absents sur la voussure externe, définissent une évolution chronologique dans l'économie du Salut ; ils indiquent la perspective eschatologique

---

[328] Basile de Césarée, *Homélies sur l'Hexaéméron*, éd. Stanilas Giet, Paris, Les Éditions du Cerf, 1950, Homélie V, 6, 45 D-45 E, p. 305.

[329] Jean-Claude Bonne, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », art. cit., p. 43 ; 45. Nous renvoyons également à l'étude d'Isabelle Marchesin sur la signification du motif végétal, et le lien entre sa mise en image et l'évolution de l'histoire du Salut sur la porte d'Hildesheim. Isabelle Marchesin, *L'arbre et la colonne : la porte de bronze d'Hildesheim*, Paris, Picard, 2017 ; « Héritier de la culture antique, le végétal, dès le haut Moyen Âge, est associé à la force vitale. […] Il convient de considérer que le végétal, aves ses qualités régénératrices et vivifiantes, est un principe hautement spirituel, qui anime. » Cécile Voyer, *Orner la parole de Dieu : le livre d'Évangiles et son décor (800-1030). Paris, Arsenal, ms. 592, op. cit.*, cit. p. 134.

[330] Galienne Francastel, *Le droit au trône : un problème de prééminence dans l'art chrétien d'Occident du IVe au XIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 283-291.

qui se dessine pour l'homme conséquemment à la venue du Christ, et à son œuvre salutaire, évoquée par l'image du *Logos* présentant l'Agneau à la clé.

Enfin, au regard de cette lecture liturgique, l'image à la clé de la deuxième voussure prend alors tout son sens, un sens qui échappe à l'interprétation trinitaire habituellement mise en avant sans toutefois en exclure le bien-fondé. Les deux anges thuriféraires qui sont sculptés évoquent possiblement une liturgie à tonalité funéraire. Ils sont en effet mis en relation avec les figures de la première voussure, à savoir les êtres en élan vers le Christ qui les bénit à la clé. Si l'on veut bien admettre notre raisonnement, les clés font le lien entre les voussures des Vieillards qu'elles couronnent et la thématique eschatologique du registre inférieur du tympan et de la voussure interne ; l'accueil baptismal du Saint-Esprit, la célébration eucharistique et l'encensement des oblats sont nécessaires au Salut et font, par extension, de ceux qui les exécutent, les membres sacerdotaux de l'Église, assimilés aux Vieillards de l'Apocalypse, des médiateurs aux aussi nécessaires.

La Trinité, mise en image par l'association de trois clés, s'inscrit dans la tonalité liturgique du décor. L'influence du Pseudo-Denys, confondu avec le saint tutélaire de Saint-Denis, sur la pensée de Suger est sensible dans le décor du portail avec la mise en rapport entre la Trinité, les sacrements et les clercs. Dans sa *Hiérarchie ecclésiastique*, Denys explique que :

> « Les rites, en effet, grâce auxquels [les grands prêtres] parfont les fidèles, sont les images de la Puissance théarchique[331]. »

L'auteur assimile les rites et les expressions plurielles de l'unique divinité, selon la double lecture bien visible dans les images sculptées aux clés du portail sandionysien. Les rites sont divers, mais ont en commun de rendre Dieu présent sur terre. Ils sont à l'image de la Trinité, Dieu unique sous l'aspect de trois personnes. La mise en relation de l'Aréopagite a été reprise et développée par Jean Scot, son traducteur et commentateur. Dans son *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, l'Érigène reprend la structure hiérarchique de Denys en l'appliquant aux temps de l'Église :

---

[331] La puissance triarchique peut être reliée rétrospectivement à une image trinitaire dans la mesure où elle est définie par la notion de triade associée à une unité de puissance. Pseudo-Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie ecclésiastique,* dans *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite, op. cit.,* V, I, 5, 505 B.

> « La Loi, la grâce, la vérité. [Jean] introduit de cette façon les trois hiérarchies. La première hiérarchie, celle de l'Ancien Testament, se présente sous de très obscures énigmes. La seconde, que nous appelons hiérarchie intermédiaire, est celle du Nouveau Testament, dans lequel la grâce abonde et dans lequel les mystères de la Loi, faits et discours, sont ouvertement manifestés. La troisième hiérarchie, la hiérarchie céleste, déjà commencée en cette vie, mais qui recevra sa perfection en l'autre, est celle dans laquelle [les plus nobles recevront] la contemplation de la pure vérité, sans aucun nuage[332]. »

L'obscurité de la relation vétérotestamentaire de l'homme à Dieu semble représentée sur le portail par la trame cloisonnant les Vieillards[333]. L'abondance nouvelle de la grâce l'est vraisemblablement par l'ouverture de la structure végétale et sa sève répandue. Le végétal a, nous l'avons souligné, un rôle ambigu : il est la chair qui masque la présence de Dieu avant l'Incarnation, mais aussi la chair qui rend à nouveau possible l'union, après celle-ci. Les anges thuriféraires paraissent indiquer le fait que la part céleste décrite par Jean Scot a déjà commencé en cette vie puisqu'ils sont en rapport avec les Vieillards, image de l'Église présente, autant qu'avec l'accueil eschatologique des âmes plus bas. Pour la compréhension du rôle des vingt-quatre Vieillards toutefois, il est plus parlant encore de noter que Jean Scot applique la même division chronologique à la fonction sacerdotale :

> « L'évangéliste a mystiquement suggéré les trois hiérarchies, autrement dit les trois sacerdoces. Le premier sacerdoce, est celui qui existait sous la Loi. Le deuxième sacerdoce, celui du Nouveau Testament, dont les principaux symboles du Nouveau Testament sont […] les trois rites mystiques : le premier est le baptême, le second […]la communion au corps et au sang du Seigneur, le troisième est le sacrement du chrême. Le troisième sacerdoce sera célébré dans la vie future[334]. »

---

[332] Ici, Jean Scot indique clairement reprendre le Pseudo-Denys qui évoque la contemplation transcendant les nuages que sont le matériel et le charnel. Jean Scot Érigène, *Commentaire sur l'Évangile de Jean, op. cit.*, XXIV, 300 B-300 C, p. 114-115. L'identification de la chair au nuage et au voile fait également l'objet d'un développement chez Maxime de Chrysopolis, *Ambigua, op. cit.*, X, 138 A, p. 156.

[333] Les têtes des deux Vieillards de la voussure externe, entourant la colombe à la clé, sont tournées vers cette clé. Elles sont entièrement refaites mais les médaillons de ces deux personnages sont différents. Les figures sont représentées en buste. Nous avons pensé un temps pouvoir y reconnaître Elie et Énoch mais rien ne permet d'étayer cette hypothèse.

[334] Jean Scot Érigène, *Commentaire sur l'Évangile de Jean, op. cit.*, 308 A, p. 163.

Le rapport entre les clés, à valeur trinitaire et liturgique, et la présence des figures sacerdotales devient ainsi plus clair : la succession des ministres de l'Église, sous la Loi, la nouvelle Alliance et dans la vie future, coïncide avec celle des modes qui caractérisent les différents rites liturgiques, selon un ordre original et propre à Jean Scot[335]. Le parallèle est affermi par la mention, dans la suite immédiate du commentaire, de la figure de Jean Baptiste, qui est « comme la frontière où s'achève la Loi et où commence la manifestation de la grâce ».

Par la compréhension érigénienne du lien entre le déroulement chronologique de l'histoire sainte, de ses rites, et de la médiation sacerdotale, il nous est donné à voir la grande cohérence du décor, quels que soient les différents niveaux de lecture de cette exégèse visuelle. Une unité similaire se retrouvait probablement dans le déroulement du rituel de consécration de la partie occidentale de l'édifice qui, selon Erwin Panofsky, « devait très exactement symboliser l'idée de la Trinité ; il y avait "une glorieuse procession de trois hommes" (un archevêque et deux évêques) qui accomplissaient trois mouvements distincts[336] ».

L'utilisation du motif végétal permet de penser l'articulation ambivalente des figures des voussures. Cloisonnant la vue des figures vétérotestamentaires, les rinceaux symbolisent probablement le corps corruptible qui obscurcit la relation de l'homme à Dieu, après la Chute, autant que l'engendrement charnel définissant le peuple d'Israël. Toutefois, parce que c'est par la chair que l'homme peut être à nouveau libéré après l'Incarnation, le végétal devient le motif de la croissance nouvelle de l'Église, du ruissellement de la grâce baptismale et de l'épanouissement de la vigne, signe du Salut. En somme, l'homme, grâce à la venue terrestre du Christ dans une chair humaine qu'il sanctifie, peut dorénavant dépasser les limites de la sienne.

À cet égard, si l'accent a été mis sur l'évolution chronologique du sacerdoce et l'instauration de ses différents moments rituels une troisième lecture, plus individuelle, s'y superpose. Sur le portail et parce que la division des différentes voussures est d'ordre chronologique, la disposition des images implique probablement une lecture en relief tenant compte de la profondeur de chaque thème. Entrant dans l'abbatiale, le fidèle franchit d'abord

---

[335] Marie-Odile Boulnois, « Le cercle des glorifications mutuelles dans la Trinité selon Grégoire de Nysse : De l'innovation exégétique à la fécondité théologique », *Grégoire de Nysse. La Bible dans la construction de son discours, op. cit.*, p. 21-40, plus précisément p. 26-28.

[336] Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique ; précédé de L'abbé Suger de Saint-Denis*, op. cit., p. 40-41.

le niveau de la voussure externe, la plus en relief, puis les autres, avant de passer sous le tympan proprement dit et d'entrer dans la nef [Figure 15]. Il passe ainsi par un baptême, une communion et un encensement évoqués par les clés. Il parcourt dans le même temps la chronologie de l'histoire sainte, pour aboutir en pénétrant dans l'édifice à la seconde parousie et à la Jérusalem céleste, modèle biblique de l'architecture de Saint-Denis. Là, il peut se livrer à l'union liturgique préfigurant l'union eschatologique[337].

L'harmonie de l'Église

Par la division du groupe des vingt-quatre Vieillards au moyen du végétal, selon un schéma qui trouve son parallèle sur le vitrail de l'*Arbre de Jessé*, les ministres de l'Église sont véritablement montrés comme les successeurs des prophètes. Cependant, la similitude des vingt-quatre détermine leur valeur : la ressemblance des Anciens indique que ces derniers sont en relation avec l'Unité divine, transcendant la distinction temporelle. L'union des Vieillards est le moyen par excellence de l'acheminement salutaire. Dans la mesure où elle va au-delà de la diversité des moments, grâce à l'union entre les figures de l'Église, la structure arborée de Saint-Denis évoque des représentations plus tardives, notamment les *arbres-ordo*, ces arbres qui inscrivent les membres d'un ordre religieux dans un rapport mystique et familial avec leur fondateur[338].

L'édification d'une parenté, mise en œuvre sur le décor des voussures, est aussi à Saint-Denis celle de l'affirmation d'une généalogie royale[339]. Le discours capétien de l'affiliation monarchique est utilisé de manière courante à partir du règne de Louis VI. Dans un diplôme, émis en 1112 en faveur de Saint-Denis et probablement rédigé par Suger alors qu'il n'était pas encore abbé, rois mérovingiens, carolingiens et capétiens sont nommés successivement, selon

---

[337] Les études concernant le parallèle entre l'architecture de Saint-Denis et la Jérusalem Céleste, qu'elle préfigure, sont pléthores. Voir, en dernier lieu, Dominique Alibert, « De terre et d'or, de bois et de lumière, Suger et la reconstruction de Saint-Denis », *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, éd. Olivier Boulnois et Isabelle Moulin, Paris, J. Vrin, 2018, p. 227-242.

[338] Dominique Donadieu-Rigaut, « Les "arbres-ordo*"* ou la complexité organique des ordres religieux », *Hypothèses*, nº 1, vol. 5, 2002, p. 89-101.

[339] Bernard Guenée, « Les généalogies entre l'histoire et la politique : la fierté d'être Capétien, en France, au Moyen Âge », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n 3, vol. 33, 1978, p. 450-477.

« une ébauche de ce que l'on pourrait appeler une conscience de la succession des dynasties sur le trône de France[340] ». La démarche généalogique qui ouvre ce diplôme est différente de l'évocation coutumière des rois capétiens dans les chartes provenant de la chancellerie de Louis VI. Par la remémoration des règnes de Dagobert et de Charles le Chauve, l'acte témoigne d'une volonté d'inscrire le roi capétien au-delà de sa généalogie dynastique. Son règne est l'aboutissement d'une vaste transmission dépassant son lignage charnel pour englober, de manière plus large, les ministres de l'administration royale. La succession de rois est mise en image, selon les mêmes principes, sur le portail latéral dit "des Valois" de l'abbatiale[341].

La parenté de dignité et la succession d'individus exerçant une charge similaire, royale ou sacerdotale, semblent prévaloir chez l'abbé Suger sur la parenté charnelle, définie comme propre à l'ancienne Loi. Le parallèle entre la conception de la médiation spirituelle et celle de la royauté permet d'affermir l'idée que, sur le portail du XIIe siècle, la référence prophétique obéit à une véritable dialectique de légitimation du rôle des clercs de l'abbaye : la généalogie du sacerdoce semble bien ici être une « construction du temps présent[342] ». La multiplication des références aux figures vétérotestamentaires sert probablement à renforcer l'efficacité et le bien-fondé du rite contemporain par son inscription dans l'ensemble de l'histoire sainte et, de fait, l'affirmation de son caractère répétitif et originel. Ce discours n'est pas étranger à l'évolution de la liturgie. L'officiant multiplie, au XIIe siècle, les invocations aux prophètes lors de la célébration[343]. C'est particulièrement le cas lors de l'Introït, chanté aux portes de l'église. Par la référence à l'Ancienne Alliance, le chant permet l'inclusion de l'action liturgique dans

---

[340] Louis IV, *Recueil des actes de Louis VI, roi de France (1108-1137). Tome premier, Actes antérieurs à l'avènement et 1108-1125*, Paris, Diff. de Boccard, 1992, Diplôme n° 70, p. 157, commenté dans Julian Füehrer, « Du monstre sacré à la mémoire rationnelle ? Les récits génétiques des Mérovingiens et des Capétiens », *L'incorporation des ancêtres - Généalogie, construction du présent*, éd. Isabelle Luciani et Valérie Piétri, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 37-53, cit. p. 46.

[341] La conception surgérienne de la parenté est adoptée à la fin du XIIe siècle par Philippe Auguste et Louis VII au sein même de l'abbatiale. Comme le souligne Julian Führer, la réorganisation de l'emplacement des tombeaux royaux inscrit dans l'espace sacré l'harmonie du devoir monarchique grâce au rassemblement des sépultures. Celles des Capétiens sont placées en parallèle à celles des Mérovingiens et des Carolingiens, tandis qu'au centre sont installées celles des deux monarques qui ont mis en œuvre ce remaniement. *Ibid.*, p. 50.

[342] L'expression est de Valérie Piétri et Isabelle Luciani, « Généalogie, construction du présent, récit de soi », *L'Incorporation des ancêtres. Généalogie, construction du présent.*, *op. cit*., p. 5-22., cit. p. 14.

[343] Sur l'importance de la généalogie dans le processus de légitimation au Moyen Âge central, voir, Georges Duby, « Remarques sur la littérature généalogique en France aux XIe et XIIe siècles », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 2, vol. 111, 1967, p. 335-345.

le mouvement global de toute l'histoire sacrée, la liturgie « transportant ceux qui y prennent part dans une dimension hors du temps[344] ». Dans les ouvrages liturgiques également, les moines tendent à intégrer le Lévitique en annexe aux explications des rites actuels. Il s'agit, comme dans les voussures du portail central de Saint-Denis, d'inscrire l'action des clercs en accord avec un passé prestigieux, celui de l'action prophétique.

Le lien typologique qui s'exprime de la sorte dénote à la fois une union et une progression, non une opposition stricte entre les deux Alliances. À ce titre, les figures des prophètes jouent un rôle majeur. Au-delà de la distinction chronologique, l'harmonie des divers temps de l'Église, visuellement perceptible par la similarité des Vieillards de l'Apocalypse, est le signe du caractère transcendant de leur mission terrestre : le Dieu atemporel pourvoit à cette évolution. Le Christ du tympan est, semble-t-il, le centre à partir duquel tous les membres de l'Église sont maintenus unis :

> « [L'apôtre Paul] examine quels sont les membres de l'Église que le Christ a voulu construire et a construit comme formant son Corps : "C'est Lui encore qui a donné aux uns d'être apôtres, à d'autres d'être prophètes, à d'autres encore d'être évangélistes, à d'autres d'être pasteurs et docteurs." Tu as vu les membres, tu as vu le Corps. […] Vois le commencement de la construction du Corps du Christ, à savoir l'unité de la foi ; connais la perfection de la construction du Corps du Christ, à savoir l'unité de la connaissance du Fils de Dieu[345]. »

L'accord qui transparaît dans les figures similaires des membres les plus méritants de l'Église, mentionné par l'Érigène, ne tient pas compte de la division chronologique : grâce à leur pureté, ils ont retrouvé la ressemblance du Dieu qui les a créés[346]. Par conséquent, indirectement, étant conformes à ce modèle unique, ils sont semblables entre eux. L'étirement du temps rituel de l'Église, de la Loi mosaïque aux rites actuels et même futurs, en somme de

---

[344] Gunilla Iversen, *Chanter avec les anges : poésie dans la messe médiévale : interprétations et commentaires*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2001, cit. p. 49.

[345] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre V, op. cit.*, 994 D-995 A, p. 192-193.

[346] « La raison pour laquelle un homme unique sert à décrire la totalité du genre humain tient au fait que ni le passé ni le futur n'existent dans la puissance de Dieu, mais que ce qui est arrivé dans le passé et ce qui arrivera dans le futur coexistent dans l'éternel présent de Dieu, qui embrasse toutes les phases du temps. » Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre IV, op. cit.*, 797 C, p. 139.

toute l'économie du Salut, est déterminé par un caractère commun, stable et éternel, relevant du divin.

Dans cette ordonnance, le Verbe est l'artisan d'un acheminement salvifique simple en son principe, mais qui s'exprime sur terre, dans sa réalisation concrète, par voie de progression. Il nécessite une purification de la sphère sensible à la suite de la Chute. L'échelonnement des voussures répond formellement à l'enchaînement temporel que nécessite le perfectionnement de la Création. L'image de l'unité de l'Église y est hiérarchisée par une division chronologique qui répond à la gradation de la structure monumentale. Plus que d'une vérité qui serait transmise de manière directe au regardeur, l'image paraît révéler une modalité, un processus. La sculpture, elle-même, implique un travail d'élagage de la pierre qui participe pleinement au discours portant sur la matière et son statut dans la relation de l'homme à Dieu[347]. La technique de polissage est érigée en modèle, faisant écho à un processus de purification chez le regardeur. Un travail de sublimation, similaire à ceux du sculpteur avec la pierre et de Dieu sur son Église, doit être mis en œuvre par l'homme sur sa propre nature. Ce procès lui permettra de considérer la vérité de son être, débarrassé du superflu. Il semble bien que le Christ, tête du corps de l'Église, affine et sublime par degrés, au cours de l'économie du Salut, la matière de ceux qui sont ses créatures en même temps que ses ouvriers. Comme la pierre de l'église est façonnée par le sculpteur, les hommes sont rectifiés par leurs propres actions, sous l'impulsion du divin. Le travail de restauration a pour fin la ressemblance à Dieu dont les hommes s'étaient éloignés sous l'effet du péché :

> « Pure, la main le devient chaque fois que la ciselure doit disparaître tout ce qui fait obstacle à sa beauté. Les sculpteurs, qui cherchent à rendre dans le marbre une forme d'être vivant, enlèvent par le travail du ciseau et du burin tout ce qui, en disparaissant, permet de réaliser l'imitation du modèle. De même, il faut éliminer beaucoup de choses par la ciselure des pensées, pour obtenir une main qui soit vraiment en or pur. […] Toutes ces attitudes [qui souillent la beauté de la main] et celles qui leur ressemblent doivent être grattées avec les outils des pensées pour ne laisser que l'or pur et non altéré de la volonté, semblable à la tête elle-même pure de tout alliage. […] Ainsi donc, l'intendant fidèle et sage qui joue pour l'Église le rôle de la main fait apparaître la main du corps comme étant en or à l'égal de la tête, en imitant par sa vie son maître plein de sagesse. […] Les mains doivent donc être capables de ciseler et de tailler, pour qu'une

[347] Cela a été mis en avant par Jean-Claude Bonne, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », art. cit., p. 66.

> fois enlevés les éléments mauvais attachés à la nature, ce qui reste soit bien de l'or, accordé à la beauté de la tête selon la forme[348]. »

Si une évolution chronologique est bien visible sur les voussures, distinguant les ministres de l'Ancienne Alliance de ceux de la Nouvelle, la concordance de l'ensemble du groupe en ressort. La distinction chronologique entre les voussures est opérée visuellement par la trame végétale et la présence des trônes, les clés des voussures en marquant, par ailleurs, l'évolution de type sacramentel.

Nous l'avons déjà souligné, les figures des Vieillards de l'Apocalypse sont strictement identiques entre elles. Aussi, l'accord des différentes voussures, s'opérant par la similarité des figures des Anciens, est également, au-delà de celle de l'ancienne et de la nouvelle Alliance, celle de leur singularité, signifiée vraisemblablement par la variété des instruments de musiques. Cette diversité n'est pas mentionnée dans le texte biblique. Au XIIe siècle, la musique est profondément liée à la liturgie, dont elle fait partie intégrante : « [elle] ne vaut pas pour elle-même, mais par sa participation à la pratique d'une série de gestes et de paroles nécessaires à l'accomplissement de la cohésion sociale et à la réitération des liens entre différents ordres de réalité, terrestre et céleste[349] ». Dans son *De divinis officiis,* Rupert de Deutz présente d'ailleurs la fonction unificatrice du chant : « l'antienne qui est chantée au moment de l'entrée du prêtre symbolise les paroles et l'attente des patriarches et des prophètes ». L'auteur rappelle ainsi que les deux figures précédant le prêtre sont elles-mêmes les représentantes de l'Ancienne et de la Nouvelle Alliance, unies dans le sacerdoce[350].

---

[348] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques, op. cit.,* Homélie XIII, p. 279. Il poursuit : « [Ces mains] ont littéralement enlevé comme au ciseau tout ce qui en elles était superflu et corporel pour se tourner vers le divin et l'intelligible, en rejetant toute manière d'agir matérielle et pesante. C'est ainsi, dit-on, que les tailleurs de pierre travaillent sur un bloc de jade, ils éliminent en frottant à la meule tout ce qui est sans éclat et terreux, et ne laissent intact que ce qui a un reflet vert tendre et vert olive à la fois. Et le divin apôtre, dans un de ses écrits, me semble exprimer cela plus clairement encore quand il conseille de dépouiller l'attachement aux choses visibles et de tendre tout son désir vers l'invisible […]la manière dont elles [les mains] se dépouillent comme au ciseau de leur penchant matériel pour devenir pures et se transformer, en se tournant, par leur libre arbitre, vers ce qui est immatériel et intelligible. "Ses mains, dit le texte, sont d'or, ciselées, de parfaites pierres fines". »

[349] Étienne Anheim, « La musique polyphonique à la cour des papes au XIVe siècle. Une sociologie historique », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, Hors-série n° 2, 24 janvier 2008.

[350] Gunilla Iversen, *Chanter avec les anges, op. cit*., p. 36-37.

La musique est une harmonie créée à partir de divers instruments conservant néanmoins leurs caractéristiques propres. Elle résume la singularité de l'assemblée des ministres de l'Église, plurielle – car constituée d'êtres distincts – mais harmonieuse – car ces êtres sont en union. Selon l'interprétation de Jean Scot, reprenant le Pseudo-Denys, la musique symbolise la concorde des êtres :

> « Chaque voix individuelle, qu'elle soit humaine ou qu'elle soit semblable à une flûte ou à une lyre, ne cesse de posséder sa qualité propre, quand toutes les voix unies entre elles produisent une harmonie unique. On peut aussi donner un exemple clair concernant les sons, qui ne se confondent pas les uns avec les autres, mais qui sont seulement unifiés. […] Nous pouvons donc comprendre très facilement comment l'unification de la nature humaine peut s'opérer, en conservant les propriétés de chacune des substances[351]. »

La musique est l'image par excellence de l'union au-delà de la dissemblance, de l'harmonie des « intervalles consonants ». Elle rend compte d'un idéal ayant pour finalité le saisissement de l'unité divine[352]. Les instruments divers des Vieillards, selon une formule qui ne se rapporte pas au texte et trouve rarement d'équivalent avant Saint-Denis dans la sculpture rappellent une harmonie musicale unique issue, pourtant, de la diversité. Sur ce point, Suger s'inscrit dans une démarche similaire :

> « La consécration des autels [et] la solennelle célébration des messes avec tant de festivité, tant de solennité, tant de diversité [et cependant] si concordants, si proches, si joyeux que par la consonance et l'heureuse mélodie

---

[351]Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre V, op. cit.* 884 A- 883 C, p. 43. Et plus loin : « On affirme à juste titre que ces rapports et ces proportions des voix et des sons ne relèvent pas de l'être, non seulement parce que le sens corporel ne pâtit rien d'eux, mais encore parce qu'on les considère comme excédant toutes sensations et comme inaccessibles même pour le regard très aigu de l'esprit rationnel et qu'on les considère comme subsistant au-delà de la nature des choses, mais même si on les range parmi les non-étants, ce sont pourtant eux qui confèrent la beauté absolue aux étants et qui en assurent la concorde. » *Ibid.*, 965 D-966 A, p. 154.

[352] Marie-Elisabeth Duchez, « Le savoir théorico-musical carolingien dans les commentaires de Martianus Capella: la tradition érigéniennes », art. cit., p. 579-581.

[créée] par la cohérence de l'harmonie on aurait dit un concert angélique plutôt qu'humain[353]. »

[353] Suger, *Œuvres. Tome I, op. cit*., p. 53.

L’homme, réceptacle de Dieu : la question des vases

L’ampoule : un motif polysémique

L’étude des images des voussures nous conduit à l’une des questions les plus intéressantes, et sans doute des plus obscures, que pose la représentation des Vieillards de l’Apocalypse : le changement de la forme des « vases d’encens » que les figures tiennent. Les vases portés par les Anciens, qui s’apparentent à des calices dans la majorité des décors du Moyen Âge central, prennent parfois la forme d’*ampullae*, c’est-à-dire de bouteilles à corps globulaire et col rétréci. Le choix de cette représentation formelle d’un de leurs principaux attributs est essentiel, bien que difficile à aborder.

L’hypothèse la plus simple serait de voir dans l’*ampulla* une alternative à la coupe caliciforme avec la même signification eucharistique. Cet attribut s’observe par exemple dans les mains du personnage nimbé figuré en marge de l’enluminure représentant la Communion par le Christ de saint Denis et de ses deux compagnons du *Missel de Saint-Denis* [Figure 16]. Représenté en médaillon au même titre que les trois autres personnages, manipulant respectivement un livre ouvert, la balance de justice et une lance et un bouclier, l’homme porte un calice de sa main gauche comme s’il s’apprêtait à y verser le contenu du flacon. Le vase est clairement signalé, par les gestes de l’homme et la présence du calice, comme étant le réceptacle de la réserve eucharistique. Cependant, entre les mains des Vieillards de l’Apocalypse, ce choix peut paraître surprenant, car le motif du calice était, assurément, plus à même d’évoquer la communion des espèces.

Il semble donc, d’une part, que cette alternative traduise la volonté de ne plus utiliser l’image du vase caliciforme et donc de ne plus faire exclusivement référence à l’acte eucharistique ou d’en atténuer la portée [Figure 17]. D’autre part et corrélativement, elle indique que l’*ampulla* serait plus signifiante que le calice, au sein du décor et en relation avec les vingt-quatre Anciens. L’évolution de ce motif, loin d’être neutre, renvoie à un changement d’ordre conceptuel délibéré de ce qu’il vient signifier : les clercs, à Saint-Denis, ne sont plus définis uniquement par leur ministère eucharistique.

L’identification des dix Anciens de la voussure externe aux prophètes de l’ancienne Loi explique peut-être la suppression de la coupe caliciforme. Celle-ci n’a, en effet, de sens qu’en

rapport avec la liturgie eucharistique, ce qui rend moins concevable sa présence entre les mains de figures vétérotestamentaires. L'hypothèse ne nous satisfait pas pleinement. L'adoption du nouvel objet, le vase, constitue une adjonction originale qu'il est nécessaire de comprendre comme une forme d'actualisation. La signification du récipient est difficile à appréhender dans la mesure où l'utilisation de l'*ampulla* est répandue : rien ne permet d'affirmer avec certitude la nature de son contenu ou sa fonction. En tant que récipient de forme simple, elle connaît un usage domestique comme liturgique. En dépit de ce constat, le fait que le motif véhicule un message de portée ecclésiale semble peu contestable, en raison de la tradition exégétique des vingt-quatre Anciens et également de la signification du décor. Le portail sculpté, conçu comme un véritable support exégétique, fournit les clés de la lecture de cet attribut singulier, qui est en harmonie avec les conceptions spirituelles dionysiennes.

À la lumière de l'étude des clés de chacune des voussures, il paraît probable que le choix de l'*ampulla*, dont l'on ne peut pas déterminer la fonction, a été volontaire. La polysémie de son usage, selon son contenu, aurait été recherchée. Ce récipient peut, en effet, aussi bien évoquer le baptême, s'il renferme de l'eau, que l'eucharistie, si c'est du vin qu'il conserve, que le baume pour la parure des corps des défunts, s'il contient plutôt du parfum ou de l'encens, ou encore que l'onction si sa substance est de l'huile. Les substances sacrées et leurs usages liturgiques sont convoqués sur les clés des arcs : d'abord il est question de l'eau consacrée et de l'onction du baptême par la colombe dans son écrin liquide, puis du vin de l'eucharistie par l'agneau devant la croix et la vigne, et pour finir du parfum par l'encens diffusé par les anges thuriféraires. Plus qu'à une contenance précise renvoyant à un rite déterminé, le vase se réfère supposément à l'ensemble du ministère religieux et à la diversité de ses actions liturgiques, aux nourritures spirituelles variées qu'il est susceptible de contenir. Celles-ci ont en commun de permettre la réception du divin, au-delà de la matérialité des éléments contenus dans les récipients et, par leurs usages, de faire des fidèles eux-mêmes les réceptacles du sacrement, les rendant ainsi analogues au divin[354].

Les vases sacrés et l'abbé Suger

[354] « Toute opération sacramentelle consiste bien à unifier en les divinisant nos vies dispersées, à rassembler dans la conformité divine tout ce qui est divinisé, à nous faire entrer ainsi en communion et en union avec l'Un. » Pseudo-Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie ecclésiastique*, dans *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, *op. cit.*, III, 1.

Le choix du motif de l'*ampulla* semble celui de la figuration de l'accueil terrestre de l'essence divine. Plus que la représentation d'une réalité, le concept de réceptacle sacré et de lieu de la présence divine semble avoir été privilégié. Ainsi, faut-il probablement lire les *ampulla*e à la lumière de la notion d'anagogie. Elles sont possiblement les signes d'une matérialité et d'une corporalité analogues aux supports terrestres de la présence de Dieu. Il s'agit probablement d'un point central de la pensée de Suger selon qui l'anagogie est le mode humain de la réception divine. Avec raison, Georges T. Beech rapproche la forme du vase d'Aliénor d'Aquitaine du motif du vase tenu par les Vieillards au portail occidental[355]. Les vases des Anciens, figurés dans la pierre, semblent revêtir une signification identique aux vases liturgiques réels. L'abbé Suger défend fermement l'usage des ornements liturgiques et parmi ceux-là, notamment, les vases sacrés :

> « Mais par les ornements extérieurs des vases sacrés aussi nous proclamons ne devoir nous mettre au service de rien au monde autant qu'à celui du Saint Sacrifice, dans toute pureté intérieure, dans toute noblesse extérieure[356]. »

Pour Suger, le caractère précieux des contenants est signifiant [Figure 18]. Les ornements des vases doivent être à la hauteur de la dignité des substances qu'ils contiennent[357]. Ils sont aussi le reflet de la vertu de l'homme qui en fait usage, étant lui-même le contenant de la présence de Dieu. Comme l'abbé le rappelle, si l'âme est pure, il doit en être de même des choses sensibles qui servent la présence du divin :

---

[355] George T. Beech, « The Eleanor of Aquitaine Vase, William IX of Aquitaine, and Muslim Spain », *Gesta*, nº 1, vol. 32, 1993, p. 3-10, p. 3. Nous remercions Martin Aurell de nous avoir suggéré cette lecture.

[356] Suger*, Œuvre. Tome I, op. cit.,* p. 138-139. Voir à ce propos l'article d'André Moisan, « Suger de Saint-Denis, Bernard de Clairvaux et la question de l'art sacré », *Le beau et le laid au Moyen Âge*, *op. cit.,* p. 383-399.

[357] Mais aussi les autres ornements : « Dans tout le faste [de leur état] de plus hauts dignitaires de leur église, leurs manières et leur tenue extérieure exprimèrent les dispositions intérieures de leur esprit et de leur cœur. Nous cependant, nous étions peu [préoccupés] de choses extérieures, car nous avions donné l'ordre d'y pouvoir sans réserve. » Suger, *Oeuvres. Tome I, op. cit.*, p. 42-43.

> « Les détracteurs opposent qu'un Esprit saint, une âme pure et une intention fidèle devraient suffire pour cette fonction sacrée [de réception du sang du Christ] ; et, nous aussi, nous affirmons explicitement et expressément que c'est là l'essentiel. Mais nous professons que nous devons rendre hommage aussi par les ornements extérieurs des vases sacrés… Car il nous appartient de servir notre Sauveur en toutes choses et d'une façon universelle, Lui qui n'a pas refusé de nous pourvoir en toutes choses, d'une façon universelle et sans exception[358]. »

La manière dont Suger justifie la somptuosité du matériel liturgique est habile à plus d'un titre. Par l'exemple des vases, l'abbé établit un parallèle entre la matérialité de l'objet et la spiritualité du consacrant. L'eucharistie, réitérant le sacrifice rédempteur, ne saurait se passer du monde sensible, car c'est par et pour la chair que le Christ sauve l'homme. Au moyen de l'eucharistie, le Christ « unit harmonieusement les choses matérielles aux immatérielles, les corporelles aux spirituelles, les humaines aux divines [359] ».

Le vase devient le signe et le moyen de l'union du corps de l'Église avec sa tête, le divin. L'abbé établit une métonymie entre le contenant, le vase, et le contenu, la substance sacramentelle, qu'il légitime en rappelant le lien étroit entre le corps terrestre du Christ et sa divinité. L'Incarnation est définie comme l'exemple de la relation possible de l'homme à Dieu. Dieu s'étant fait chair, l'homme charnel doit faire de sa propre chair et du monde matériel qui l'entoure un réceptacle de Dieu, un vase liturgique digne de celui-ci et les considérer comme le moyen d'une union. Sur l'aiguière de Sardoine, comme pour indiquer la relation des matériaux précieux du contenant avec la qualité de sa propre foi, Suger fait inscrire :

> « Puisque nous devons faire des sacrifices à Dieu avec l'or et les pierres, moi, Suger, j'offre ce vase au Seigneur. »

L'abbé Suger mène une véritable politique d'enrichissement du trésor de Saint-Denis, notamment en vases sacrés, qui sont par ailleurs mis en valeur dans un chœur largement ouvert. Au-delà de la mystique du Pseudo-Denys, sur laquelle nous reviendrons, l'abbé semble partager l'idée contemporaine que les vases liturgiques, *vasas sanctuaria,* jouissent, par le contact avec

---

[358] Trad. Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique ; précédé de L'abbé Suger de Saint-Denis*, *op. cit.,* p. 34-35.

[359] Suger*, Œuvres. Tome I, op. cit.,* p. 53.

les substances cultuelles ou les reliques et le rayonnement de celles-ci, d'une forme de sacralité propre[360]. La réserve eucharistique, même en dehors des temps alloués à la liturgie, concentre la présence du Christ et celle-ci rend efficiente la sacralité du lieu[361]. Ces considérations expliquent l'importance accrue accordée à l'exposition des tabernacles ou des vases sacrés dans le sanctuaire[362]. Elles expliquent également les dépôts à fonction apotropaïque de fioles d'encens, d'eau bénite, mais aussi parfois de vin, dans de nombreuses sépultures[363]. Le « rayonnement » de ces objets, issu de la propagation métonymique des qualités de leur contenu, définissait un périmètre sanctifié.

L'intérêt de l'abbé pour l'ornementation du matériel liturgique trouve sa justification dans le parallèle établi entre le vase et le corps de l'homme accueillant la sagesse et la présence divines. La qualité des vases est le reflet de la valeur des hommes. Elle signifie leur pureté et leur transparence, à savoir ce qui les rend dignes de l'union à Dieu. Dans son commentaire du *Cantique des cantiques*, Grégoire de Nysse explique :

> « La nature de sa nourriture imprègne complètement l'être qui l'absorbe. Quel exemple citer ? Supposons un vase creux en cristal, à travers lequel apparaît tel quel tout ce qu'on y met, que ce soit de la cendre ou quelque chose de pur et brillant. Ainsi, quand se dépose dans les âmes la blancheur éclatante des lis, elles deviennent éclatantes, et la beauté de ce qui se trouve à l'intérieur transparaît à l'extérieur. […] Car toutes ces qualités, pénétrant à l'intérieur de l'âme,

---

[360] Michel Lauwers, « Sanctuaires, liturgie et territorialisation du sacré dans le bassin occidental de la Méditerranée au Moyen Âge », *Les sanctuaires et leur rayonnement dans le monde méditerranéen de l'antiquité à l'époque moderne. Actes du 20ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 9 et 10 octobre 2009. Cahiers de la villa Kérylos*, n° 21, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2010. p. 359-372, p. 361.

[361] On recommande aux clercs en formation de réciter les psaumes dans l'église pour cette raison. Nicole Bériou, « La prédication synodale au XIIIe siècle d'après l'exemple cambrésien », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, no 1, vol. 22,1991, p. 229-247, p. 240.

[362] Une démarche spirituelle par laquelle la contemplation est même, parfois, un véritable « substitut à la communion sacramentelle ». Jacques Foucart-Borville, « Les repositoires et custodes eucharistiques du Moyen Âge à la Renaissance », *Bulletin Monumental*, no 4, vol. 155, 1997, p. 273-288.

[363] Danièle Foy et Gabrielle Démians d'Archimbaud, « Dépôts de verres et rites funéraires », *Archéologie du cimetière chrétien : actes du 2e Colloque ARCHEA, Orléans, 29 septembre-1er octobre 1994*, éd. Henri Galinié et Élisabeth Zadora-Rio, Tours, FERACF, 1996, p. 225-241.

> transparaissent dans la vie pure, donnent de la beauté à qui les porte et en reçoivent elles-mêmes de lui qui les a accueillies en lui[364]. »

L'or et les matériaux précieux n'ont de valeur que pour l'Épouse ornée de ses parures et allant à la rencontre de l'Époux. Le travail de l'orfèvre fait écho à celui de l'homme restaurant sa propre nature :

> « Les orfèvres habiles observent donc après la première fusion les progrès qu'a accompli vers la beauté le matériau purifié par le feu. Puis après une deuxième fusion, au cas où la purification due à la première n'est pas suffisante, ils considèrent l'amélioration survenue dans la beauté. Ils renouvellent maintes fois l'opération et sont capables de percevoir, de manière indiscutable, le développement de la beauté. De même, là aussi, celui qui remédie à la ternissure de l'or a rendu à l'âme tout son éclat, comme fondue en un creuset, grâce aux soins qui lui ont été dispensés[365]. »

Le vase d'Aliénor est représentatif du principe de l'orfèvrerie vue comme la réhabilitation d'une beauté ternie. Par sa transparence, mais aussi son cerclage précieux, le vase est le signe de la pureté du liquide sacré et de la restauration sacramentelle qu'il permet d'effectuer. Le travail d'ornementation de l'artéfact s'inscrit en reflet à la restauration de la nature de l'*imago Dei* par l'action conjointe de Dieu et de l'homme sur lui-même. Pour le Pseudo-Denys, la Bonté théarchique « opéra une totale transmutation de notre nature […]. Elle la remplit d'une bienheureuse et divine lumière. Elle l'orna de beauté conforme à Sa nature divinisée[366] ».

À cet égard, l'*Aigle de Suger* est également intéressant. Le vase donne à voir la noblesse de l'Église par son matériau précieux, le porphyre, mais surtout par les ailes qui le flanquent, ajoutées par Suger. Elles ne sont vraisemblablement pas une simple « fantaisie de l'abbé[367] ». Le vase représente le corps de l'homme, mais aussi de l'Église, qui est la base d'un transport

---

[364] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, 1992, Homélie XV, p. 295-296.

[365] *Ibid.*, Homélie IV, p. 94-95.

[366] Pseudo-Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie ecclésiastique*, dans *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite, op. cit.*, III, 3, 11.

[367] Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique ; précédé de L'abbé Suger de Saint-Denis, op. cit.*, p. 63

spirituel allant au-delà du sensible, une élévation représentée par l'ajout des ailes. En tout état de cause, les deux vases, antique et sassanide, marquent, par les ajouts précieux de Suger, une continuité historique. Le temps de l'Église s'inscrit en union avec les sphères extérieures au christianisme desquelles les vases proviennent. Ces objets sont ramenés, par un usage nouveau dont l'ornement est la marque, au sein du plan divin. L'Église ne vient pas remplacer la valeur de ses vases, mais les réhabilite, les orne, les restaure et en dévoile finalement la fonction et toute la préciosité. De même, la venue du Christ et les sacrements ne changent pas profondément la nature humaine, mais révèlent son dessein, lui permettant de s'unir de nouveau plus parfaitement avec Dieu. En définitive, de même que Suger restaure les vases en respectant leur nature, le Christ s'est incarné « sans jamais falsifier notre essence ni rien de ce qui en elle est irréprochable et naturel ; et pourtant il l'a déifiée avec tout le reste, comme un fer porté au feu, la rendant complément capable d'œuvrer de façon divine[368] ».

Au regard de la signification du vase se dessine la volonté de souligner, au portail de l'abbatiale, la sacralité de l'église et de son enveloppe architecturée. Ces derniers sont les contenants de la présence divine et de l'Église. La communauté qui porte et conserve les vases sacrés est la médiatrice de cette présence. L'*Ecclesia* et l'église-édifice sont les garantes matérielles du sacré, à l'instar des vases liturgiques, garants de l'intégrité des espèces sacramentelles[369]. Les idées de l'abbé tranchent avec la remise en cause de l'apparat liturgique notamment dans la pensée cistercienne contemporaine. Elles s'inscrivent néanmoins dans une tradition théologique ancienne et courante. Le vase est, en effet, fréquemment interprété comme une allégorie de l'Église. Dans son commentaire du psaume 103, Augustin rapproche la source divine abreuvant les animaux au vase du songe de saint Pierre qu'il interprète comme une image de l'ensemble des fidèles, Gentils et Juifs, attendant le baptême apostolique[370]. Ce commentaire, qui connaît une grande postérité, n'est pas le seul à mettre en rapport le motif du vase et l'Église. Une telle interprétation du vase, déjà très présente dans les textes sacrés, est abondamment développée par l'apôtre Paul. Sans être exhaustif, notons qu'on la retrouve, entre autres, dans

---

[368] Maxime de Chrysopolis, *L'agonie du Christ*, *op. cit.*, *Opus.* IV, 7, p. 30.

[369] On pense également aux *capsae* abritant les reliques de manière à en faire apercevoir, et à rendre compte, de toute la préciosité de ces dernières.

[370] Piotr Skubiszewski commente cette exégèse dans le cadre d'une étude d'un sceau ottonien, montrant ainsi l'importance ces significations en relation avec la conception et l'usage d'un objet liturgique. Piotr Skubiszewski, « Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotium dans l'art des Xe-XIe s. [Idées et structures des images] », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 110, vol. 28, 1985, p. 133-180, en particulier p. 142-143.

son *Épître aux Romains*[371]. Le motif est aussi interprété comme le cœur des justes. Les matières – or, argent, bois, ou argile – avec lesquelles il a été façonné représentent les différents niveaux de mérite de l'homme :

> « Dans une grande maison, il n'y a pas seulement des vases d'or et d'argent, mais il y en a aussi de bois et de terre ; les uns sont des vases d'honneur, et les autres sont d'un usage vil. Si donc quelqu'un se conserve pur, en s'abstenant de ces choses, il sera un vase d'honneur, sanctifié, utile à son maître, propre à toute bonne œuvre[372]. »

Le passage est repris dans de nombreux commentaires de l'Apocalypse, dans lesquels le vase est vu comme le motif traduisant la « valeur » du chrétien. En outre, depuis Tyconius, le vase est clairement lié à la distinction du peuple des fidèles lors du Jugement :

> « Le peuple saint […] se séparera également, sur avertissement de Dieu, de façon visible, conformément à ce qui fut dit par la bouche d'Isaïe *: sortez du milieu d'elle et séparez-vous-en, vous qui portez les vases du Seigneur, et ne touchez pas ce qui est impur*[373]. »

Selon l'auteur, et comme dans les commentaires de la parabole des vierges sages et des vierges folles, la fonction de porteur de vases conditionne le Salut : elle est la modalité fondamentale de la réception par le fidèle de la grâce divine, sans laquelle il n'y a point de rédemption. Ainsi, par extension, le fidèle et son corps constituent le vase modelé par Dieu, le réceptacle de la grâce, la « demeure de Dieu dans l'Esprit saint[374] ».

Vieillards et vierges, une hiérarchie symbolisée par la lumière divine

---

[371] Rm. 9, 20 : « Ô homme, toi plutôt, qui es-tu pour contester avec Dieu ? Le vase d'argile dira-t-il à celui qui l'a formé : Pourquoi m'as-tu fait ainsi ? »

[372] 2 Tm. 2, 20-21

[373] Is. 52, 11 ; Tyconius, *Commentaire de l'Apocalypse*, *op. cit.*, 6, 25, 6-10.

[374] Gn. 2, 7 ; Jer. 1, 5 ; Jr. 18, 2. L'expression « demeure de Dieu », courante, est reprise par Suger qui met en parallèle son œuvre d'édification matérielle, permettant l'anagogie dans l'abbatiale, et l'édification spirituelle de la communauté monastique. Suger, *Oeuvres. Tome I*, *op. cit.*, p. 33.

Sur l'*Arbre de Jessé* de la verrière, nous l'avons vu, l'arbre sert à la fois la mise en image d'une parenté charnelle, celle des rois, et valorise un lien résultant des qualités morales des prophètes. La transition entre Ancienne et Nouvelle Alliances est également explicitée par les motifs, faisant allusion au baptême, de la trame végétale et de la clé de la voussure externe à Saint-Denis. Sur les enluminures de l'un des manuscrits du *Speculum Virginum*, réalisé vers 1140 autour de la vallée du Rhin, une inclusion de type sacramentelle est très explicitement soulignée et mise en lien avec le thème de l'Arbre de Jessé [Figure 19][375].

Il est frappant de mettre en parallèle l'enluminure de l'Arbre de Jessé avec le décor du portail de Saint-Denis. Sur ce *folio*, six vierges entourent Marie. Elles sont inscrites dans des rinceaux végétaux, au même titre que deux saints. Ils reçoivent tous sur leur tête le liquide s'écoulant de deux *ampullae*, similaires à celles que tiennent les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse des voussures de Saint-Denis. Sur l'enluminure, toutefois, le Christ tient les fioles renversées pour en répandre le contenu. Recevant lui-même sur le front les sept dons de l'Esprit, assimilés par des inscriptions aux vertus, le Christ les transmet à son tour à ceux et celles qui entourent la Vierge. Au lignage charnel des rois, de la Vierge et du Christ s'ajoutent, au sein du même arbre, les justes, représentés par les vierges. L'Incarnation permet l'inclusion de la nouvelle famille spirituelle. Le motif des fioles renversées semble signifier que ses membres, les vierges, sont distinguées par la substance contenue. La nouvelle inclusion sacramentelle est figurée sur l'enluminure par les ramures, mais aussi par le liquide s'écoulant des *ampulla*e. Le fluide, au regard de son environnement, peut difficilement ne pas être compris comme d'ordre sacramentel[376].

La mise en rapport de l'enluminure du *Speculum Virginum* et du portail sandionysien est riche de sens et permet notamment d'éclaircir la signification du motif des fioles et,

---

[375] Pour une étude récente de ces enluminures, voir Guylène Hidrio, « Le Livre V du *Speculum Virginum* : sa place dans le traité et ses liens avec le programme figuré », *La pensée du regard : études d'histoire de l'art du Moyen Âge offertes à Christian Heck*, éd. Pascale Charron, Marc Gil et Ambre de Bruyne-Vilain, Turnhout, Brepols, 2016, p. 213-226.

[376] La volonté d'axer le discours sur l'universalité nouvelle du Salut est également lisible dans la représentation de l'arbre. Plutôt que de sortir des flancs du Jessé, il prend naissance du corps de Boaz (Ruth 4), son grand-père biblique. Selon nous, la figure de Boaz, l'homme qui exerça son droit de rachat pour épouser Ruth et lui donner un fils, est probablement préférée sur l'image par rapport à celle de Jessé, car son histoire est une préfiguration du rachat permis par l'Incarnation et de l'intégration à une parenté nouvelle qu'elle instaure.

possiblement, les rapports entre les vierges sages et folles et les Vieillards de l'Apocalypse. Le discours porte sur l'articulation entre le rachat de l'humanité, offert à tous les hommes par le Christ, et le mérite individuel. Sur l'image du manuscrit, le rachat des hommes n'est pas seulement le seul fait de la nouvelle Ève, qui permet ici l'Incarnation, mais c'est aussi celui de chaque homme, ayant reçu les dons rendus disponibles grâce au Christ. Dans le texte, le vase, motif de l'enfantement est l'image de la matrice corporelle de la femme et le réceptacle de la vie[377]. La Vierge est décrite par l'auteur à la fois comme « une vierge sage, dans l'huile ou la lampe de lumière sans faille du produit de toute une vie virginale[378] » et, selon une exégèse courante, comme le vase ayant accueilli le Christ dans l'*habitaculum* qu'est son corps, « l'urne d'or qui a préservé la manne, signifiant par son or la pureté de son âme et de son corps ; et qui a répandu la manne, c'est-à-dire la parole de Dieu, le "pain des anges" à tous les fidèles [379] ». Dans le même temps, sur l'image, le vase est aussi figuré comme l'instrument de la dispense de la grâce aux fidèles.

L'une des plus anciennes représentations de cette interprétation sacramentelle et mariale de l'*ampulla* se retrouve sans doute sur l'une des métopes de la chapelle Saint-Florent de Niort, au tout début du XIIe siècle [Figure 20][380]. L'image reprend le schéma de la Visitation. Elle présente probablement la Vierge enceinte, dont la matrice, incisée en forme d'ampoule retournée, porte le Christ. Le motif du vase fait ici référence à la pureté de la Vierge, qui a modelé le Christ en son sein[381]. L'image suggère également, puisqu'il s'agit de la scène de la Visitation, le sacrement baptismal à travers la première rencontre, *in utero*, du Christ et de Jean-Baptiste[382].

La Vierge n'occupe pas la même importance sur le portail central de Saint-Denis que sur la miniature du *Speculum Virginum*, quoique la restauration conséquente de la figure ne permette pas de la lire clairement. Toutefois, l'utilisation commune de l'*ampulla* et son rapport avec les vierges sages et folles mettent l'accent, là aussi, sur la pureté de l'être qui reçoit le

---

[377] Sur cette question, par exemple, Jure Mikuž, *Le sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, Založba ZRC, 2013, p. 80-81.

[378] SV5, 378-383, trad. Guylène Hidrio, « Le Livre V du *Speculum Virginum* », art. cit., p. 223.

[379] SV5, 52-61, trad. Guylène Hidrio, « Le Livre V du *Speculum Virginum* », art. cit., p. 219.

[380] Nous remercions Chloé Banlier qui a attiré notre attention sur ces sculptures.

[381] Lc. 1, 31 ; Jn. 1, 14

[382] Sur le modelage par la Vierge. Emmanuel Falque, *Dieu, la chair et l'autre*, *op. cit.*, p. 223.

contenu du récipient, voire qui, à son tour, enfante ou partage ce don. À l'instar de la Vierge, considérée par les théologiens comme le vase du tabernacle, accueillant la manne divine qu'est le Christ, l'Église est à son tour le réceptacle du Christ, dispensé sous la forme de la grâce ou des sacrements[383].

Les parallèles dégagés entre le vase et l'homme, dans la théologie et sur l'enluminure du *Speculum Virginum*, nous mènent à lire les ampoules que tiennent les vingt-quatre Anciens en parallèle avec les autres récipients présents dans le programme sculpté. D'autres coupes sont effectivement visibles, bien que très différentes d'aspect. Les huit vierges sages et folles, qui flanquent l'entrée du portail sur ses piédroits, et les deux, qui complètent le thème au linteau, tiennent des vases [Figure 21 et 22]. Ils sont hémisphériques et possèdent un manche. Les coupes sont les lampes décrites dans la parabole de Matthieu[384]. À droite, les vierges sages tiennent leur lampe allumée et droite tandis qu'à gauche les lampes entre les mains des vierges folles sont renversées. Le lien avec la répartition des bons chrétiens et des pécheurs sur la première voussure est clair et cohérent. Les vierges folles, qui n'ont pas eu la prudence de garder de l'huile en réserve, désignent les fidèles fautifs tandis que les vierges sages sont du côté des justes.

La représentation des vierges sages et folles est relativement traditionnelle à Saint-Denis. Toutefois, il est étonnant que les vierges sages ne possèdent pas de réserves d'huile, élément mentionné par la parabole. La Vulgate distingue la « lampe », destinée à être allumée lors de la noce, et le « vase » destiné à conserver l'huile[385]. Ici, le récipient pour le stockage du précieux liquide, qui est pourtant un motif central de la parabole, n'est pas représenté dans l'espace dévolu au sujet biblique. En outre, si dans le texte les réceptacles d'huile sont décrits comme des « vases », à Saint-Denis ce sont clairement les lampes qui prennent l'allure de coupes. Il est alors envisageable de faire le lien entre les coupes des vierges, images des fidèles recevant et conservant ou non la grâce divine, et les fioles des Vieillards, images des clercs la dispensant à ces fidèles.

La forme des coupes et fioles, que tiennent respectivement les vierges et les Vieillards, trouve ainsi une explication. Les fioles sont les contenants d'une réserve qui sera dispensée

---

[383] Par raisonnement typologique avec le miracle de la Manne (Ex. 16, 13-34).

[384] 25, 1-13

[385] « *prudentes vero acceperunt oleum in vasis suis cum lampadibus* », Mt. 25, 4.

dans les coupes. L'exégèse de l'un des contemporains de Suger, Garnier de Saint-Victor, reprend la symbolique du vase dans son *Gregorianum*. Le théologien explique que le vase est un motif ambivalent. Il décrit cette ambivalente par la forme du motif. Si le vase est ouvert, il est alors un signe de désordre, car il est susceptible de recueillir des impuretés. Au contraire, « l'opercule et le lien qui l'enserre sont les figures de la règle ; les Patriarches sont eux-mêmes comme les vases précieux dont parle Job (Job 28, 18)[386] ». La métaphore du vase souillé est fréquente dans l'exégèse. On la retrouve sous la plume du Pseudo-Innocent III selon qui « de même qu'un vase corrompu corrompt la liqueur qui y est versée, de même l'âme est souillée par son contact avec le corps souillé[387] ». Raban Maur, lui aussi, compare tout homme à un vase, mais en particulier le catéchumène, vase qui doit être vidé et lavé avant d'être rempli de la présence divine[388]. Au portail central de Saint-Denis, les *ampullae* dont le col est étroit représentent probablement la pureté des Anciens qui les portent, tandis que les coupes, susceptibles d'être renversées des vierges ne constituent pas des réceptacles stables. La pureté des vierges peut être sujette à des fluctuations et faire de celles-ci des vierges sages ou folles.

L'huile versée dans les vases des vierges, images des fidèles, semble provenir du ministère des Anciens leur apportant la lumière. Cependant, c'est à chaque fidèle qu'il importe de la conserver précieusement et d'en entretenir la flamme[389]. À travers l'image des vierges sages et des vierges folles, le libre arbitre accordé aux hommes par Dieu est souligné sur les piédroits, au niveau des yeux des fidèles eux-mêmes. Jean Scot, comme nous l'avons dit plus haut, reprend la parabole des vierges pour développer la question du rôle de l'homme dans son propre salut :

---

[386] Sur l'assimilation du clerc au potier et des membres de l'Église à des vases, voir l'article de Denis Hüe, « Le chant du potier : le clerc et l'artisan », *Le clerc au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Senefiance », 2014, p. 296-317. Se reporter également au paragraphe « la terre et la chair » dans Emmanuel Falque, *Dieu, la chair et l'autre*, *op. cit.*, p. 214-216.

[387] Cité dans Jean Rivière, « Le péché originel dans l'économie de la Révélation », *Revue des Sciences Religieuses*, nº 2, vol. 14, 1934, p. 266-287, cit. p. 283.

[388] Raban Maur, *De institutione clericorum*, I, 27, PL 107, col. 350. Interprétation qui, parmi d'autres, montre le caractère négatif de la désignation des hommes comme vase vide ou rempli de mauvaises influences. Françoise Chave-Mahir, *L'exorcisme des possédés dans l'Église d'Occident, X*e*-XIV*e *siècle*, *op. cit.*, p. 54.

[389] Sur l'importance de la signification rédemptrice et purifiante de la lampe et de la lumière, voir Cécile Treffort, « Les lanternes des morts : une lumière protectrice ? », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, nº 8, 15 janvier 2001, p. 143-163. De manière plus vaste, Éric Palazzo, « La lumière et la liturgie au Moyen Âge. », *Pris-Ma : Recherches sur la Littérature d'Imagination au Moyen Âge*, nº 33, XVII/1, 2002, p. 91-104.

> « Le Seigneur Lui-même a comparé aux dix vierges mentionnées dans l'Évangile la totalité des créatures rationnelles, qui a été créée spécialement dans l'homme et à laquelle inhère naturellement le désir de la béatitude et la faculté de connaître le souverain Bien, c'est-à-dire la Trinité sacro-sainte de laquelle émane tout bien : "Elles prirent leurs lampes", c'est-à-dire la capacité de connaître la Lumière éternelle, "et sortirent à la rencontre de l'époux et de l'épouse", lesquels symbolisent respectivement le Christ et l'Église, qui subsiste déjà en partie au ciel chez les saints anges, et qui subsiste aussi en partie dans les âmes totalement purifiées des hommes. […]Les lampes sont donc semblables aux vierges sages et aux vierges folles, car la raison, qui constitue comme le siège de la Lumière divine, s'avère distribuée uniformément. […] Ces deux propriétés [la lumière de la Sagesse et le feu de l'amour divin] sont nourries par l'huile de la connaissance et de l'action[390]. »

Les lampes sont définies par le théologien comme des images de l'homme à la recherche du divin. Elles sont les réceptacles de la lumière divine[391]. Au moyen de son corps et de son esprit, l'homme est le temple de Dieu. L'analogie souligne à nouveau les raisons, déjà évoquées, pour lesquelles Suger défend le sensible. Tout comme la raison, le corps est un moyen de l'ascension spirituelle, car l'un comme l'autre est le vaisseau de la présence divine. L'intégrité et la qualité du corps et de l'esprit de l'homme, à l'instar de celle des vases, sont les garantes de la bonne conservation de la substance divine reçue. Il revient à l'homme de faire croître et de garder la pureté de l'essence qu'il reçoit. Jean Scot tient un discours à sens variable sur l'image du vase qui trouve sa justification dans la conception du libre arbitre accordé par Dieu au fidèle qu'il signifie. Métaphore de la grâce donnée aux hommes par Dieu ou du péché humain, s'il est souillé, le vase est l'image de la miséricorde et de la punition divine : Dieu fera de certains « les vases de sa miséricorde et en faisant des seconds les vases de sa colère[392] ».

Sur le décor du portail central, une véritable réflexion sur l'accueil de Dieu par le fidèle et sur la responsabilité individuelle de ce dernier dans son propre salut, mais aussi dans l'acheminement eschatologique de toute la chrétienté, en attente et en prévision du Jugement dernier, est visible. En outre, à l'instar des mises en œuvre antérieures du thème, la présence des Vieillards de Saint-Denis affirme le caractère indispensable du ministère clérical dans la

---

[390] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre V, op. cit.*, 1011 A-1011 B, p. 214.

[391] L'huile étant la lumière elle-même. *Ibid.*, 1012 A-1014 C, p. 218.

[392] C'est l'interprétation de Jean Scot Érigène, *Expositiones in Ierarchiam coelestem*, éd. Jeanne Barbet, Turnhout, Brepols, 1975, XV, 4-7 ; Les coupes pleines de parfum s'opposent ainsi aux « coupes d'or pleines de la colère du Dieu qui vit aux siècles des siècles (Ap. 15,7) ».

médiation entre Dieu et les fidèles. Les fioles des Anciens signifient leur rôle primordial dans la diffusion de la grâce divine auprès des membres de l'Église dont ils sont les intermédiaires. Ils sont les garants, voire les gardiens, de l'essence divine transmise aux hommes[393].

Comme nous l'avons déjà souligné, les trois clés des voussures, abritant le collège des Vieillards, possèdent une signification trinitaire intimement mise en rapport avec une lecture d'ordre sacramentelle. L'œuvre du Pseudo-Denys éclaire le discours figuratif. La mise en relation entre l'image des rites sur les clés, celle des Vieillards aux voussures et celle des vierges sages et folles des piédroits, trouve peut-être son origine dans la structure terrestre de participation au divin décrite dans sa *Hiérarchie ecclésiastique* :

> « Dans cette hiérarchie légale, le sacrement c'est l'accession des âmes au culte selon l'esprit. Les initiateurs de ce culte, ce sont les hommes de Moïse lui-même, le premier initiateur et le premier chef des grands prêtres selon la Loi. […] [Il initie] ceux que ces symboles légaux élèvent selon leurs forces jusqu'à une plus parfaite initiation. [Cette dernière] est à la fois céleste et légale ; participant par sa situation médiane aux deux hiérarchies extrêmes, partageant avec l'une les contemplations intellectuelles, avec l'autre l'usage de symboles variés de l'ordre sensible par l'entremise desquels elle s'élève saintement vers le divin. Comme toute hiérarchie, elle se divise elle-même en trois ordres. Elle comprend d'abord les très saintes consécrations sacramentelles ; puis un corps sacerdotal chargé de distribuer en conformité avec Dieu les mystères sacrés ; des fidèles enfin que ce sacerdoce conduit aux saints mystères à la mesure de ses forces[394]. »

Le premier ordre sacramentel, représenté au niveau des clés, et le second ordre clérical, aux voussures, incitent à considérer le troisième ordre, celui des fidèles, comme étant représenté par les dix vierges sages et folles des piédroits. La distribution des mystères sacrés, dont Denys dépeint le processus, semble en effet lisible dans les attributs respectifs des deux groupes. Ainsi, les motifs des coupes et des fioles font de chaque homme, le fidèle comme le clerc, les réceptacles de la présence divine, de sa substance. En revanche, grâce à la différence entre les deux récipients, nous pouvons voir que cette présence commune est hiérarchisée. Les vierges

---

[393] Ne peut-on pas voir dans cette essence, tant l'espèce eucharistique que le chrême avec lesquels, selon l'abbé Suger, Dieu unit tout ? Suger, *Oeuvres. Tome I*, *op. cit.*, 15, p. 52-53.

[394] Pseudo-Denys l'Aréopagite, *La hiérarchie ecclésiastique*, dans *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite, op. cit.*, V, I, 2, 501 C- 501 D, p. 294-295.

conservent plus ou moins bien la lumière. La forme du récipient des Vieillards implique, quant à elle, une meilleure préservation et une transmission, de telle sorte que « les dons divins, selon l'ordre qui convient parfaitement à leur nature divine, [soient] octroyés à ceux qui méritent de les recevoir, par l'entremise de ceux qui méritent de les distribuer[395] ». La fonction du clergé est définie comme une transmission de la grâce divine. Les clercs de l'abbatiale font, de fait, le lien entre Dieu et les hommes, car ils détiennent les moyens de sa présence terrestre, par l'administration des sacrements. Contenus des coupes et des fioles, les espèces sacramentelles et la lumière paraissent les motifs d'un même don, la grâce de Dieu[396].

Les figures sacerdotales forment un cercle rayonnant autour de la lumière de Dieu qu'est le Christ. Symbole cosmique, le cercle matérialise le rayonnement de l'unité divine comme un principe qui anime la multiplicité des hommes. Le cercle est l'union d'un point et d'une périphérie en expansion, comme l'indique la mystique du Pseudo-Denys, un motif dont il se sert pour expliciter la hiérarchie[397]. Les fioles, similaires dans les mains de chaque vieillard, sont parfaitement adaptées pour exprimer l'idée d'un corps de l'Église uni grâce à une

---

[395] *Ibid.*, VII, III, 6, 561 B, p. 320 ; Et aussi, dans le même ouvrage : « C'est ainsi que, par degrés, celle qui précède distribue à celle qui suit la lumière divine qu'elle a elle-même reçue en présent et qui se répand providentiellement sur toutes les essences à la mesure de leurs capacités. », XIII, 3, 301 C, p. 229.

[396] C'est, par ailleurs, pourquoi ils sont associés dans la liturgie, et ce dès le IIIe siècle. La lumière matérielle symbolise la lumière du Christ, apportée à l'Église et conservée par elle, ainsi que son action surnaturelle sur les espèces et sa présence immatérielle lors du rite. Éric Palazzo, « La lumière et la liturgie au Moyen Âge. », art. cit., p. 92. De même, et bien que celle-ci soit documentée seulement au XIIIe siècle, la place de la lumière comme signe de réintégration à l'Église, très présent dans le rituel de pénitence publique, semble peut-être éclaircir le lien entre les lampes des Vierges et le processus purgatoire sculpté sur la voussure interne. Catherine Vincent, « Rites et pratiques de la pénitence publique à la fin du Moyen Âge : essai sur la place de la lumière dans la résolution de certains conflits », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, n° 1, vol. 31, 2000, p. 351-367.

[397] « Le premier ordre des essences célestes, celui qui fait le cercle autour de Dieu et dans son immédiat voisinage, qui entoure sa perpétuelle connaissance d'une ronde simple et continue, celui qui, grâce à cette stabilité perpétuellement mouvante qui convient à des anges et qu'il possède au plus haut degré, peut non seulement contempler d'un regard pur une foule de spectacles bienheureux, mais encore recevoir l'illumination des splendeurs simples et immédiates et se paître de la manne divine. Or multiple grâce à l'effusion des dons qu'il reçoit sans intermédiaires, mais ordre unique pourtant grâce à l'unité sans diversité et elle-même unifiant des dons nourrissants de la Théarchie. » Pseudo-Denys l'Aréopagite, *La hiérarchie céleste* dans *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, *op. cit.*, VII, 4, 209 C- 212 A, p. 211 ; Et encore : « ajoutons que c'est une propriété commune, synthétique et unique pour toute Déité, que d'être participée pleine et entière par tous ces participants […] comme le point central d'un cercle est participé par tous les rayons qui constituent le cercle », *Les noms divins* dans *ibid.*, II, 5, 641 D, p. 83.

participation individuelle à Dieu. Le Pseudo-Denys décrit ainsi l'assemblé des prêtres comme « la communion de ceux qui ont mérité la déification et qui constituent l'assemblée des saints[398] ». C'est, en effet, par la communauté que les plus parfaits parviennent à une forme de divinisation. La communauté, marque d'une ressemblance individuelle restaurée avec la part divine des hommes, légitime la médiation sacerdotale :

> « Quant à nous [les clercs], grâce à cet amoureux désir du Beau, qui nous attire à lui et nous fait tendre vers lui [Jésus], il réduit nos altérités, il nous parfait en unifiant et en déifiant notre vie, nos habitudes, nos dispositions ; il nous départit le don sacré des saints pouvoirs sacerdotaux. […] Nous pourrons alors, tous ensemble, nous consacrer nous-même à la science mystique et y consacrer les autres, revêtir nous-même la forme lumineuse et accomplir l'opération divine, nous parfaire nous-même et parfaire les autres[399]. »

L'unité et la singularité prennent l'aspect, entre les mains des Anciens, des « lumières de plusieurs lampes, rassemblées dans une seule pièce [qui], bien que totalement immanentes les unes aux autres, gardent entre elles, mais en toute pureté et sans mélange, les distinctions qui leur sont propres, unies dans leur distinction, et distinctes dans leur unité[400] ». La similarité des vingt-quatre figures et de leur fiole et, à l'inverse, le choix de la diversité dans les instruments qu'elles tiennent semblent traduire visuellement cette conception. Comme de la lumière de plusieurs lampes en une seule pièce, il n'est pas possible de distinguer clairement de quelle lampe émane quelle part de lumière. Les docteurs de l'Église portent chacun la vérité d'une lumière divine unique[401]. De façon semblable, il est aisé de voir dans l'image des vierges sages, accueillant la lumière transmise, « ces âmes qui, de façon ferme et constante, tendent les yeux vers le rayon qui les illumine, et qui, dans un élan amoureux proportionné aux lumières qu'elles ont reçues, avec une prudence sacrée, prennent leur vol vers lui sagement et

---

[398] *La hiérarchie ecclésiastique*, dans *ibid*., II, III, 4, 400 D, p. 258

[399] *Ibid.*, I, 1, 372 A- 371 B, p. 246.

[400] Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Les noms divins* dans *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, *op. cit*., II, 4, 640 D- 641 B, p. 81.

[401] C'est le principe même de la théologie apophatique telle que définie par le Pseudo-Denys dans *Les noms divins*, que de penser les vérités terrestres comme divisées malgré un objet de pensé unique. Maria Todorovska, « "To Know Nothing": Apophatic Theology in the Dionysian Corpus », *Živa antika/Antiquité vivante*, 66, 1-2, 2016, p. 69-88.

saintement[402] ». Les vierges folles, déversant leur coupe contenant la lumière divine, signifient que le mal « ne nous appartient pas, ni aux démons ni à nous-même, en tant que mal positif, mais à titre de défaillance et d'imperfection des biens qui nous sont propres[403] ». Enfin, l'ensemble du portail semble refléter de façon saisissante, grâce aux motifs des clés, des voussures et des piédroits, les trois strates de la hiérarchie terrestre autour de Dieu telle qu'elle est spécifiée dans l'œuvre du Pseudo-Denys, c'est-à-dire « les très saints sacrements, les êtres qui vivant en Dieu connaissent ces sacrements et en deviennent les initiateurs, ceux-là enfin qu'ils initient saintement[404] ».

---

[402] Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Les noms divins*, dans *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite, op. cit*., I, 2, 589 A, p. 69.

[403] *Ibid.*, IV, 24, 728 A, p. 120 ; « Le mal est un affaiblissement et une défaillance du Bien », *Ibid.*, IV, 30, 732 B, p. 124.

[404] *La hiérarchie céleste* dans *ibid.,* V, I, 1, 501 A, p. 293

Le tympan : Un Christ unique, une sculpture à trois temps

Le registre supérieur

Le manteau du Christ

La prise en compte des images de la voussure interne renseigne possiblement la valeur de la représentation du Christ de la Passion au tympan [Figure 23]. Celui-ci, en croix, est flanqué des instruments de son supplice, portés par deux anges dans la partie supérieure du tympan. Sur son flanc, la plaie est visible ainsi que le sont les stigmates sur ses deux paumes ouvertes.

De même qu'au moyen des phylactères qu'il tient, par la mise en image monumentale du Christ elle-même, l'ambiguïté visuelle est maintenue entre sa qualité de juge, au sens de pourvoyeur de miséricorde, et de père des fidèles. Elle est notamment visible dans la représentation de son vêtement. Le Verbe est décrit par Jean Scot « comme une sorte de vêtement » qui dévoile ou cache, au contraire, l'existence de son corps tangible sans en révéler l'essence. Étant donné les liens étroits entre les écrits du théologien carolingien et la conception du décor sculpté, cette idée a peut-être déterminé l'usage particulier du vêtement du messie sur l'image. Son corps voilé du côté des justes est caché sur celui des repentis[405]. Il y a fort à parier que la répartition s'inscrit en parallèle à celle, morale, des figures des voussures : le manteau témoignerait dans ce cas de « la plénitude de grâce selon l'humanité et la plénitude de vérité selon la divinité [406] ». La grâce, la chair du Christ en témoigne, elle qui représente l'homme charnel réhabilité par l'Incarnation. La vérité, c'est la puissance du Dieu qu'il est et qui est mise en avant sur l'image par les signes de sa royauté. Les deux aspects de la figure messianique

---

[405] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre III, op. cit.,* 665 D, p. 145.

[406] Jean Scot Érigène, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, *op. cit.,* XXIV, 299 C, p. 110-111.

sont mis en relation de la même manière par Maxime qui rappelle « qu'on appelle paroles de l'Écriture des vêtements et qu'en en saisissant les noèmes comme les chairs du Verbe, par les premiers nous cachons, par les seconds nous révélons[407] ». Les noèmes – les vérités essentielles du Verbe – sont cachés sous le voile de l'Écriture. Elles s'adressent à ceux qui, par l'élévation gnostique, ont atteint le dépassement du sensible, tandis que d'autres n'ont pas encore saisi, et encore moins dépassé, son sens littéral. Maxime le Confesseur poursuit, par ailleurs, en affirmant que le « Législateur de l'univers » demeure caché, c'est-à-dire que la Loi est toujours présente comme un voile.

Sur le tympan, le jugement divin est probablement signifié par la préciosité et le caractère enveloppant du manteau du Christ, du côté droit, un motif de sa puissance. Il doit être compris en rapport avec les figures soumises aux errements du péché sur la voussure interne. En revanche, le Christ de chair, dévoilant son corps, fait se joindre à lui « les bénis de [son] Père ». Il se dévoile aux bienheureux et « laisse [sa chair] seule et privée de sa propre opération, de façon à confirmer sa nature en montrant sa faiblesse[408] ». Si de sa puissance témoigne son vêtement à orfrois, par son corps humain, il est fils de Dieu, incarné et souffrant pour le Salut de l'homme, comme l'indique par ailleurs l'attitude de la Vierge sur le côté gauche du tympan. C'est en tant qu'homme, en effet, qu'il sert de modèle aux saints, eux qui par le sacrifice des passions corporelles suivent sa voie terrestre pour être en union avec le Père. C'est en tant qu'homme également qu'il se rend accessible aux hommes depuis son Incarnation, car « cette rencontre n'a pu se réaliser que parce que le Seigneur nous est apparu ombragé par un corps[409] ».

Le thème exégétique du dévoilement de Dieu est donc contenu dans le motif qu'est son vêtement[410]. Le motif des nuées paraît également avoir ce rôle. Elles entourent le *Logos* à la clé de la voussure interne et remontent devant la face du repenti, mais non devant celle du juste, selon un schéma qui, malgré la restauration des têtes de ces figures, est encore visible[411]. Le jeu

---

[407] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, X, 146 A- 146 B, p. 170.

[408] Maxime de Chrysopolis, *L'agonie du Christ*, *op. cit.* Opus XXIV, 3, p. 56.

[409] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, Homélie IV, p. 145.

[410] Sur ce thème dans les images, voir *Le rideau, le voile et le dévoilement : du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval : actes du colloque tenu à Ligugé du 14 au 17 avril 2016*, dir. Lucien-Jean Bord, Vincent Debiais et Éric Palazzo, Paris, Geuthner, 2019

[411] Dans le même ordre d'idée, l'extrémité droite de la nue, qui est un fragment original, arrive à hauteur de bouche du personnage, restauré quant-à-lui. Elle pourrait faire référence au rituel d'exsufflation,

des images entre ce qui est dissimulé ou au contraire révélé tend à établir une hiérarchie dans l'appréhension de Dieu par les fidèles en lien étroit avec leurs qualités morales. La métaphore de ce qui voile le divin est, par ailleurs, reprise par l'Érigène qui, commentant Paul, fait de la nuée un motif hiérarchisant. Paul, selon le théologien, donne « le nom de nuées aux diverses apparitions des théophanies divines, selon le degré de contemplation propre à chacun des hommes déifiés[412] ».

La Croix

Le vêtement du Christ n'est pas le seul motif articulé de façon duale. Le Christ en croix flanqué par les instruments de la Passion est une représentation traditionnelle lorsqu'il s'agit d'insister sur le sacrifice du Dieu fait homme. Cependant, le motif de croix est ici plus complexe. Celle-ci est constituée dans sa partie verticale de ce qui s'apparente plus à une colonne qu'à une poutre de bois, comme c'est le cas sur sa partie horizontale. Tout comme sur les colonnes du chœur, le montant vertical se caractérise par la présence d'une mouluration qui constitue la base d'un évasement. Il est ensuite couronné par un entablement, rappelant de cette manière la structure d'une colonne dorique à l'antique. Il nous semble, en effet, que la section sculptée portant l'inscription INRI doit être comprise comme partie intégrante de la croix, ce qui est confirmé par le contour externe de la croix qui se poursuit de manière continue et englobe le panneau accueillant la formule. L'inscription qualifie le Christ de « roi des juifs ». Elle fait référence à l'outrage qu'il a subi lors de sa Passion, mais aussi probablement, bien qu'indirectement, à sa véritable ascendance royale vétérotestamentaire mise en avant sur la verrière de l'*Arbre de Jessé*.

Sur le tympan la colonne est complétée par la poutre de manière à constituer la croix. Elle représente certainement l'Ancienne Alliance, défaillante, mais rachetée par la mort du messie. L'articulation entre la colonne et la croix est un *leitmotiv* dans les images sandionysiennes. Elle est visible notamment dans le panneau supérieur de la baie de la vie de Moïse représentant l'épisode du serpent d'Airain [Figure 24]. Le serpent ailé qui surmonte la

---

consistant à transmettre par le souffle la présence de Dieu. Malheureusement, les deux figures sont entièrement restaurées et ne permettent donc pas de confirmer ces hypothèses.

[412]Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre V, op. cit.*, 945 D, p. 126.

colonne y préfigure le Christ, représenté en croix derrière lui. L'inscription explique le lien d'ordre typologique entre les deux motifs : « Comme le serpent d'airain tue tous les serpents, ainsi le Christ, élevé sur la Croix, tue tous ses ennemis[413] ». L'interprétation est celle faite par le Christ lui-même, indiquant à Nicodème que « de même que Moïse a élevé le serpent dans le désert, ainsi faut-il que le Fils de l'homme soit élevé[414] ».

En raison de l'ornementation végétale et la couleur verte de la croix dans le vitrail, il semble que le motif soit la forme du Christ, un crucifix, plus que le Christ lui-même[415]. Cela s'explique peut-être par le commentaire de Grégoire de Nysse qui explicite la portée typologique de l'épisode biblique en distinguant les serpents réels de l'image du serpent, la statue en airain. L'impact visuel de ce serpent artificiel sur l'homme est similaire à celui de la croix :

> « Le serpent d'airain, placé sur une hauteur et offrant au peuple un remède contre les morsures mortelles, prend alors le sens de la croix qui nous sauve. Le Seigneur exerce sans cesse l'intelligence de ses saints disciples par des propos voilés et dissimulés : ce sont des paraboles, des images, des termes obscurs, des apophtegmes (proposés par énigmes)[416]. »

Forme christique fabriquée par l'homme plus que présence véritable, le crucifix préfigure donc le serpent en airain créé par Moïse. Sur le vitrail, le crucifix et le serpent d'airain sont deux formes ouvragées, fabriquées par l'homme. Leur contemplation implique, semble-t-il, un ébranlement du regardeur, ce qui définit par extension la fonction de l'image artificielle au sein de l'abbatiale. Le Christ est préfiguré par :

> « L'image du serpent, et non le serpent, selon le mot du divin Paul : "À la ressemblance de la chair de péché". Le vrai serpent, c'est le péché. Et celui qui se porte vers le péché revêt la nature du serpent. Mais l'homme est libéré du péché par celui qui a pris sur lui la forme du péché […]. En effet, ceux qui regardent vers la Croix ne sont plus sujets à la mort néfaste des péchés, mais la

---

[413] *Item in eadem, ubi Moyses exaltat serpentem eneum: Sicut serpentes serpens necat eneus omnes, Sic exaltatus hostes necat in cruce Christus.*

[414] Jn. 3, 14

[415] Herber L. Kessler, *Spiritual Seeing: picturing God's invisibility in medieval art, op. cit*., p. 195.

[416] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, Prologue, p. 34.

> concupiscence qui agit dans leur chair contre l'Esprit n'est pas entièrement détruite. […] Que le serpent dressé dans le désert soit un symbole du mystère de la Croix, la voix du Seigneur l'enseigne clairement, lorsqu'il dit : "De même que Moïse a dressé le serpent dans le désert, ainsi il faut que le Fils de l'homme soit élevé"[417]. »

Comme le Christ aux disciples s'exprime par des paraboles, les poussant à la réflexion et à un dépassement de la lettre, de même les images artificielles de l'abbatiale proposent, par la présentation de symboles, une activation de l'intellect : l'image est une forme de parabole et un *signum* qui incite à réfléchir à un sens latent, non contenu directement dans les motifs du discours visuel[418]. L'activation de l'intellect est la fonction de l'œuvre faite de main d'homme. La valeur sacrée de l'image repose en dehors d'elle-même. Sa matérialité n'est qu'un objet de pensée. Il faut donc distinguer, d'un côté, l'objet de réflexion implicite et véritable, et de l'autre, le sens premier explicite ; distinguer Dieu de l'image qui fait réfléchir à Dieu. En somme, il est nécessaire de différencier le Christ de sa figuration sur la croix.

Le crucifix, comme le serpent d'airain, est une création humaine qui implique un saisissement spirituel de ceux qui le regardent, les israélites peints, représentés sur le panneau, comme les hommes regardant réellement le vitrail. L'image du vitrail définit probablement la juste attitude des contemporains face aux crucifix, et notamment face aux croix monumentales de l'abbatiale. Le lien était fait entre la croix peinte sur le vitrail et la première croix suspendue au-dessus du maître-autel, la Croix de saint Éloi, qui avait une ornementation végétale similaire. La même disposition était, par ailleurs, donnée à la croix monumentale du chœur, aujourd'hui disparue. Suger l'avait placé sur un piédestal constitué d'une colonne émaillée carrée portant des épisodes préfigurant la Passion. Philippe Verdier voit, dans la forme quadripartite du piédestal, « la quaternité des mystères de la Rédemption exposés sous le voile des symboles de l'ancienne loi[419] ». Sur le chapiteau de sa colonne, étaient vraisemblablement placées des figures vétérotestamentaires tandis qu'à son pied étaient représentés des serpents surmontés par les figures des évangélistes. Outre leur discours typologique comparable, le vitrail et la croix

---

[417] Grégoire de Nysse, *Vie de Moïse, op. cit.*, II, 275-77, p. 119-120.

[418] Sur l'usage du terme « symbole » et de ses implications, nous renvoyons à Olivier Boulnois, « La théologie symbolique face à la théologie comme science », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 95, n° 2, 2011, p. 217-250.

[419] Philippe Verdier, « La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis », *Cahiers de civilisation médiévale*, nº 49, vol. 13, 1970, p. 1-31, p. 16.

monumentale étaient peut-être mis en lien par la présence des serpents sur le piédestal de la croix, possiblement inscrits en parallèle avec ceux vaincus par le serpent d'Airain au vitrail. Dans tous les cas, il semble que concernant la croix du tympan comme l'a clairement signifié Philippe Verdier à propos de la verrière de Moïse et de la croix monumentale « la colonne sert de socle typologique à la croix, l'Ancien Testament de cariatide au trophée de la Crucifixion[420] ». C'est d'autant plus vraisemblable que la croix monumentale possédait un phylactère portant l'inscription INRI[421].

Au-delà du parallèle typologique entre la croix et la colonne, des différences sont notables entre ces représentations et celle du portail. Sur la croix du tympan, il ne s'agit plus d'une superposition des deux motifs, mais bien d'une jonction : la colonne n'est plus seulement la base ou le socle de la croix, mais son montant. Cette place ne fait pas d'elle uniquement le signe visuel de la concordance des deux Alliances, mais aussi le matériau ambivalent du supplice et de la victoire, figurés comme deux versants d'une seule Passion. Si l'Ancienne Alliance a participé à la mise à mort du Christ, l'épisode fait partie du plan divin et est légitimé par le rachat de l'homme ; motif équivoque, la colonne est à la fois le pilier du calvaire et le signe de la Rédemption[422]. L'inscription INRI semble contenir cette ambivalence, elle qui signifie l'outrage du Christ lors de la Passion dans sa portée historique en même temps que la véritable royauté de ce dernier dans son acceptation universelle :

> « Puis, que le Seigneur soit roi d'Israël, ses ennemis l'attestent eux aussi lorsqu'ils inscrivent sur la croix la reconnaissance de son caractère royal : "Celui-ci est le roi des Juifs" (Mt. 27, 37). Nous acceptons ce témoignage, même s'il semble amoindrir la grandeur de son pouvoir en le limitant au royaume d'Israël. Nous l'acceptons, car il en va différemment en vérité : l'inscription

---

[420] *Ibid.*, p. 13.

[421] Selon Philippe Verdier, ce dernier était peut-être situé au niveau de la croisée des bras. Toutefois, il semble qu'au regard des parallèles avec la croix du tympan, il ait bien été représenté, comme selon un témoignage plus tardif, « au derrière de la teste dudict crucifix », *ibid.*, p. 5.

[422] En cela, il semble pertinent de mettre en relation la colonne du tympan avec la sculpture du linteau du portail nord, notamment avec l'épisode du martyre de Denys. Celui-ci, attaché à la colonne en attente de sa mort, est néanmoins mis en relation visuellement avec le Christ administrant l'eucharistie par des gestes similaires à ceux du martyr, comme pour indiquer la parenté entre les deux sacrifices.

> portée sur la croix lui attribue de fait, en n'indiquant qu'une partie, le pouvoir universel[423]. »

Au regard de la signification de la poutre et de la colonne, il semble à propos de considérer que le récit que fait l'abbé au sujet des poutres en bois qui furent utilisées lors de la reconstruction de l'abbatiale afin de réparer les « fissures béantes » des murs et « la brisure » des chapiteaux et des bases des anciennes colonnes de l'édifice. L'improbable réparation de fêlures dans la pierre par le bois métaphorise essentiellement une dialectique typologique, et non une réalité architecturale[424]. Le fait a été relevé par Erwin Panofsky, qui y voit à juste titre dans l'état de délabrement de l'abbatiale et du matériel liturgique une allégorie de celui de la communauté laissée par le prédécesseur de Suger, l'abbé Adam[425]. Il semble que la réparation et l'agrandissement matériels sous l'abbatiat de Suger soient considérés comme l'image de la rénovation spirituelle et de la réforme de son chapitre[426]. En observant les différents niveaux de lecture impliqués, il est plausible que la réforme prenne pour modèle biblique la restauration de l'Église universelle, offerte aux hommes par le Christ, qui a instauré la nouvelle Alliance. C'est d'autant plus vrai que les poutres de charpente que l'abbé trouve miraculeusement sont plus loin décrites au nombre de douze, nombre permettant une assimilation au collège apostolique. Il en va autrement de la découverte de la carrière pour les colonnes. Celle-ci est décrite comme fortuite par Suger qui avait envisagé des réemplois antiques. Elle est considérée comme « le début d'une utilité à un édifice si grand et si divin, comme des prémices pour Dieu et pour les saints martyrs[427] ». La description de ces deux découvertes implique une portée allégorique des matériaux. Il ne s'agit alors probablement pas de voir une réalité historique dans la mirobolante expédition de la recherche des poutres dans les bois, décrite par Suger. Les colonnes sont décrites comme des « prémices pour Dieu et pour les saints martyrs ». Concernant les poutres, Suger précise que Dieu n'en fournit pas une de plus, mais la juste nécessité « selon le poids et

---

[423] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, VII, p. 157.

[424] Suger, *Oeuvres. Tome I*, *op. cit*., p. 19-21.

[425] Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique ; précédé de L'abbé Suger de Saint-Denis*, *op. cit*., p. 19-20.

[426] Sur la réforme du chapitre et la reconstruction, consulter Alain Erlande-Brandenburg, « Suger et Saint-Denis », *Le plaisir de l'art du Moyen Âge : commande, production et réception de l'oeuvre d'art : mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, éd. Rosa Alcoy, Dominique Allios, Maria Alessandra et al., Paris, Picard, 2012, p. 175-180.

[427] Suger, *Oeuvres. Tome I*, *op. cit*., p. 15.

la mesure » en les « réserv[ant]pour lui-même et pour les saints martyrs[428] ». Les colonnes sont les « prémices » dont les poutres forment le couronnement. La place des apôtres auprès du Christ et sous la poutre de la croix du tympan est ainsi plus claire : déjà auprès de Dieu, ils sont la charpente de l'Église, les médiateurs éternels entre les fidèles et le Christ, en même temps que les témoins historiques de la transition entre l'Ancienne et la Nouvelle Alliance. De la sorte, la sculpture du tympan témoigne de « la perception du rôle architectonique de la poutre pour à la fois construire le bâtiment église et l'Église au sens théologique du terme[429] ».

Le disque

La croix possède une autre particularité. Au croisement de ses bras, derrière le buste du Christ, elle est munie d'un cercle à incisions circulaires. Le « disque central à la jonction des bras » est assez peu visible depuis le parvis en raison de la perspective[430]. Il semble que par sa fonction de lien entre les branches de la croix, et donc symboliquement entre les deux temps de l'économie du Salut, le disque reçoive une dimension cosmique. Il convient peut-être de mettre en relation le motif avec la description de la croix par Maxime le Confesseur :

> « Selon la forme, lorsqu'on voit la croix embrasser l'univers le haut, le bas et les côtés des branches, elle signifie la puissance ; selon sa composition lorsqu'elle manifeste […] l'essence et la sagesse le faisant par la direction ascendante, la connaissance et la providence par la spirale, le jugement et la vertu en tant qu'éradiquant le mal et reliant à travers le Tout ce qui est créé et conservé en son principe et sa cause propres. Selon la propriété des parties, lorsque la ligne descendante de la croix montre Dieu toujours le même et ne se départant jamais de sa stabilité propre par son fondement inébranlable et immuable, et d'autre part l'ellipse montre toute la création de Dieu toujours suspendue [à lui] n'ayant

[428] Suger, *Oeuvres. Tome I, op. cit.*, p. 21.

[429] Éric Palazzo, *Le souffle de Dieu, op. cit.*, cit. p. 304.

[430] Sumner Mck Crosby et Pamela Z. Blum, « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », art. cit., p. 219.

> d'autres principes ou base que lui. Selon l'opération quand elle montre la paralysie et la mort de ceux qui y sont cloués[431]. »

Nous l'avons observé précédemment, les deux bras horizontaux de la croix et les phylactères qui les prolongent sont les signes visuels de la double action du Christ, c'est-à-dire « le jugement et la vertu », orientés vers les figures de la voussure interne. Il faut peut-être attribuer au disque de la croix de Saint-Denis la signification que Maxime le confesseur donne à la « spirale » ou à l'« ellipse[432] ». On retrouvait cette particularité sur la croix de Suger et sur celle de saint Éloi. Dans les descriptions postérieures de ces croix monumentales, il est fait mention de la présence d'une forme arrondie située au niveau du buste du Christ, à la convergence des bras de la croix. Philippe Verdier voit, par ailleurs, dans ce disque et la forme évasée de la croix une reprise stylistique de la croix pattée syriaque, ce qui conforte le parallèle entre la signification du motif à Saint-Denis et celle qui lui est attribuée par la théologie byzantine[433]. Sur la croix de Suger, le cercle portait l'inscription « *tradet fortis qui fregit vincula mortis* » évoquant le caractère rédempteur de la Passion du Christ[434]. Le cercle, motif d'expansion, montre combien la victoire sur la croix s'étend sur toute la Création, tout comme le fait le Verbe. Il est, en cela, proche de la valeur du disque sur lequel est fixé l'agneau à la clé de la troisième voussure, qui a été profondément retaillé ainsi que la croix ce qui ne permet pas d'en lire les détails. Le lien entre les deux disques, qui sont les supports de la Passion figurée sous la forme de l'agneau ou du Christ incarné, est néanmoins probant et indique, dans les deux cas, la dimension salvifique de l'offrande du corps divin pour le Salut de l'humanité.

Le caractère salvateur de la Passion est également visible dans le motif de la frise végétale qui cantonne le tympan au niveau de ce registre. La bordure ornementale sur laquelle les feuilles s'épanouissent pleinement à partir de la zone où s'étendent les phylactères semble figurer l'aspect régénérateur de la Passion. La nature devenue foisonnante en cet endroit est à

---

[431] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, XXXII, 212 B, p. 277.

[432] Sur la « spirale énergétique » dans les images médiévales. Éric Palazzo, *Le souffle de Dieu*, *op. cit*., p. 89-94 ; 206-231.

[433] Philippe Verdier note, à propos de celle de Suger qu'« elle possédait, comme la croix de pierre du tympan du Jugement Dernier, une croisée circulaire ». Philippe Verdier, « La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis », art. cit., p. 11. Contrairement à l'auteur, nous ne pensons que le disque de la croix de Suger est à rapprocher d'une couronne qui aurait été placée ici en raison de la perspective.

[434] *Ibid.*, p. 8.

l'image de la relation entre Dieu et l'homme à la suite de sa descente sur terre en la personne du Christ. L'Incarnation est décrite comme la venue du fiancé du Cantique des cantiques dans son jardin, « pour transformer à nouveau le désert en jardin et l'embellir en y plantant les vertus. Pour le soin de ces plantes [métaphoriquement les hommes], il a fait venir, par sa parole, la source pure et divine de l'enseignement[435] ».

Une tripartition

Le Christ, source de l'unité

La sculpture du Christ au tympan a souvent été pensée sous le prisme d'une articulation duale : l'image de la Passion jointe à celle du Dieu de gloire. Pourtant, la répartition de la sculpture en trois registres, que l'on voit de manière claire au tympan, articule également la mise en image du Christ. La position et la forme de la mandorle, qui ceint la moitié basse de son corps, laissent présumer une hybridation du motif. Servant de siège, la mandorle est arrondie au niveau du registre des apôtres comme s'il s'agissait d'un globe. Elle ne prend véritablement la forme ovale d'une mandorle qu'aux pieds du Messie où elle est associée à un marchepied architecturé, à hauteur des ressuscités sortant de leur tombeau. L'extrémité inférieure en amande du « globe-mandorle » est probablement le motif de sa victoire éternelle et céleste, comme le marchepied l'est de son règne. Ensemble, ils sont les signes du triomphe final du Christ au jour de la résurrection des corps, sculptée sur ce registre. En revanche, l'assise circulaire en forme de globe, signe cosmique, renvoie davantage au principe de l'intervention et du pouvoir actuels du Christ sur terre, à l'action divine dans le siècle.

La manière originale de représenter la mandorle, de façon duale ou ambivalente, semble traduire visuellement l'idée que la montée céleste du Christ n'exclut nullement son action et son règne terrestres[436]. La mandorle de Saint-Denis doit probablement être vue comme une

---

[435] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, Homélie XV, p. 290.

[436] Sur ce signe comme une marque d'appartenance à un réseau monastique autant que comme un motif céleste voir Daniel Russo, « L'iconographie de la *Maiestas Domini* dans la mouvance clunisienne », *L'esprit de Cluny et ses prolongements*, *IVe colloque historique de Pommiers, 28 juin 2003*, Saint-Etienne, Actes graphiques, 2003, p. 25-38 ; Pour une étude plus complète de la formation du motif, de

alternative à la double mandorle que l'on a figurée, entre autres, sur le linteau du portail de Saint-Génis-des-Fontaines [Figure 25]. Elle rend compte de la double réalité divine, mais également du fait que l'homme comprend le divin au moyen de son image, le Christ[437]. Le Christ ressuscité est en gloire céleste, mais toujours en action sur terre ce qu'indique la juxtaposition visuelle d'un globe et d'une mandorle. Indice d'une présence universelle du Christ et de son action transcendantale, le « globe-mandorle » est la démonstration de sa majesté et, dans le même temps, des lieux où s'étend celle-ci c'est-à-dire sur la Création et aux cieux.

Les représentations du globe et du Christ agissant en son Église s'inscrivent parfaitement en harmonie, au sein du même registre, avec l'action des apôtres et de la Vierge. Ces derniers sont définis comme des intercesseurs pour la terre et ses hommes : tournés les uns vers les autres, en discussion, ils sont représentés en tant que médiateurs. La présence des apôtres, entourant le Christ ayant déjà subi la Passion, rappelle en outre qu'il « revient se montrer à ses disciples après sa résurrection des morts comme si notre terre n'offrait plus de différence avec le paradis, montrant que la terre se trouve une avec lui, non divisée contre elle-même[438] ». La montée aux cieux du Christ ne constitue pas une séparation de son être avec la terre. Elle unit, au contraire, les sphères divine et sensible, comme en témoigne possiblement le globe sur lequel le Christ est représenté[439]. Il semble que le Christ en croix, opérant sur le tympan la réunion de la mandorle et du globe, signifie en images ce que l'Érigène décrit par ces mots :

> « Puis, après la Résurrection, le Christ unifia en Lui-même notre globe habité avec le Paradis. Car une fois ressuscité des morts au Paradis, le Christ séjourna en ce monde avec ses disciples, en leur démontrant ouvertement que le

---

ses liens liens avec le *scriptorium* de Tours, et du thème de la *Maiestas* en général, Anne-Orange Poilpré, *Maiestas Domini : une image de l'Église en Occident (V^e^-IXe siècle)*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2005. Herbert L. Kessler, « "*Hoc Visibile Imaginatum Figurate Illud Invisibile Verum*"*:* Imagining God in Pictures of Christ », *Seeing the invisible in late antiquity and the early middle ages: papers from* "*verbal and pictorial imaging representing and accessing experience of the invisible, 400-1000*"*, Utrecht, 11-13 december 2003*, éd. Giselle de Nie, Karl F. Morrison et Marco Mostert, Turnhout, Brepols, 2005, p. 291-325. Sur ce motif, voir également, Cécile Voyer, *Orner la parole de Dieu : le livre d'Évangiles et son décor (800-1030). Paris, Arsenal, ms. 592, op. cit*., p. 121-127.

[437] Ce qui fait souvent du motif le support d'une interprétation trinitaire. Herbert L. Kessler, « "*Hoc Visibile Imaginatum Figurate Illud Invisibile Verum*"*:* Imagining God in Pictures of Christ », art.cit.

[438] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, XL, 223 A, p. 296.

[439] L'association du globe avec la croix évoque, par ailleurs, le motif du *globus cruciger*, insigne impérial de la cosmocratie divine.

> Paradis n'est rien d'autre que la gloire de la Résurrection qui se révéla d'abord en Lui et qu'il accorda à tous les croyants, et en leur enseignant que notre globe habité ne comporte pas la moindre différence avec le Paradis selon la raison normative de la nature[440]. »

Si l'on considère l'influence du théologien, l'Incarnation et la Passion du Christ semblent figurées, sur le tympan, comme les moyens de l'ouverture nouvelle de l'accès au paradis à l'homme. L'homme peut désormais en retrouver les conditions, car l'Incarnation a opéré la jonction entre la chair et l'essence divine en la personne du Christ et parce que la Passion a uni les mondes sensible et céleste[441]. L'Incarnation a rendu possible une meilleure compréhension du divin par l'homme, car la divinité s'est soumise aux conditions de la vie terrestre.

L'idée d'un acheminement eschatologique n'est pas pour autant effacée. Sur les sculptures, la résurrection des morts est placée dans la partie basse du tympan, à la limite entre les piédroits et les voussures. Le registre qui forme la base du tympan dépeint la mort corporelle comme un passage nécessaire au retour de l'homme vers l'état béatifique[442]. La situation des ressuscités aux pieds du Christ n'est pas neutre. Si l'on se réfère aux commentaires de l'Apocalypse (1,15), il est dit à propos des pieds du Fils de l'Homme :

> « Et parce que le pied est la partie extrême du corps, et qu'il a dit que les pieds sont embrassés, par les pieds on entend l'Église des derniers temps, qui doit être éprouvée par beaucoup de tribulations comme l'or dans la fournaise[443]. »

---

[440] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre I, op. cit.*, II, 338 A-338 B, p. 301. La prévalence du lien permis par l'Incarnation entre la terre et le ciel, par rapport à la stricte séparation définie par Augustin, est l'une des constantes des théologiens grecs ou fortement inspirés des écrits de théologiens grecs.

[441] Notons que pour Jean Scot, l'union nouvelle est déjà réalisée mais nécessite, pour être parfaitement scellée, la mort corporelle de l'homme : « le retour de la nature a donc commencé à partir de la décomposition du corps ». Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre V, op. cit*., 875 C, p. 31.

[442] On trouve cette conception également chez Grégoire de Nysse, *Discours catéchétique*, éd. Raymond Winling, Paris, Les Éditions du Cerf, 2000, 8.

[443]Césaire d'Arles suivi d'Origène, *L'Apocalypse expliquée par Césaire d'Arles. Scholies attribuées à Origène*, trad. Joël Courreau et Solange Bouquet, Paris, Desclée de Brouwer, 1989, p. 38. La signification du pied est aussi celle de la chaussure, interprétée comme le signe de la chair du Verbe

La présence de la gloire au registre inférieur s'explique probablement par sa mise en parallèle avec l'acheminement eschatologique. Foulant de ses pieds le monde sensible et son caractère corruptible, le Christ établira définitivement son règne et sa victoire au jour de la résurrection finale. Sur le tympan, la similarité des cavités creusées au niveau du *suppedaneum* et des sarcophages, d'où émergent les ressuscités, va dans le sens d'une victoire sur la mort du Christ : ce dernier foule le marchepied, car « le dernier ennemi à être vaincu sera la mort (I Cor. 15, 26)[444] ». Le marchepied est le signe de la victoire universelle du Christ sur la mort. Il indique également la nécessité de la mort individuelle, celle des hommes sortant de leur tombeau ce qui explique, nous l'avons souligné, la forme de stèle de la porte devant laquelle se tient la vierge folle.

La victoire sur la mort correspond également à l'abolition de la séparation avec Dieu et au retrait des voiles charnels. Ceux qui en cette vie anticipent la vie future « par le rejet de tout l'amour selon la chair, rejet qui est issue vers la vie hors de la mort », ceux-là « cessèrent de vivre pour la mort en mourant de la seule mort qui ait du prix aux yeux de Dieu : la mort réelle de la mort, celle qui détruit la destruction, celle qui accorde aux saints l'entrée dans la vie bienheureuse et incorruptible[445] ». Le registre fait, en effet, possiblement référence à la mort au monde que constitue le triomphe de la vertu sur la chair, ce qui explique la présence de l'abbé Suger au registre de la résurrection des corps.

Au regard des choix plastiques qui l'animent, il y a sur le tympan une gradation de l'image en trois moments distingués visuellement par trois registres superposés. Le Christ de chair des Évangiles sur la croix est figuré dans la partie supérieure. Celui, céleste, du temps de l'Église est campé sur le globe dans la partie médiane du tympan. Le Christ victorieux de la fin des temps est évoqué dans la partie basse. Les trois moments sont juxtaposés en une seule figure. Sur le tympan, les registres sont superposés, mais la division n'est pas directement du

---

incarné, mortelle car humaine : « La chaussure du Verbe, c'est sa chair, celle qu'il a assumée de la Vierge et qui est figurée par la chaussure. De même, en effet, que la chaussure est faite du cuir d'animaux morts, de même la chair du Christ a été faite mortelle à cause de nous, afin que, par sa mort, notre mort fût entièrement détruite. […] En sa propre personne, en effet, il a entièrement détruit notre mort et restauré la vie éternelle ». Jean Scot Érigène, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, *op. cit.*, XXIX, 306 C-306 D, p. 150-153.

[444] Le champ sémantique du pied qui foule est un *leitmotiv* biblique évoquant généralement le châtiment qui s'abat sur celui qui est foulé.

[445] La redondance montre qu'il s'agit autant d'une mort que d'une « délivrance de la mort ». Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.* ; X, 159 B, p. 190.

ressort de l'image du Christ : la discontinuité est visible par le biais de ses actions et des moments qui leur sont associés, non de sa personne. L'image montre toute l'unité d'un Dieu immuable, celui qui « est, qui était et qui vient[446] ». Elle légitime la gloire future et la médiation du Christ sur terre comme étant permises par la Passion.

Une division temporelle propre au monde terrestre

L'unité perceptible derrière la superposition de trois registres tient à la figure du Christ. Il est le principe unique des différents temps de l'économie du Salut. La relation explicitée par l'image entre la division chronologique terrestre et l'éternité du Christ peut être lue sous le prisme de la conception mentale qu'à l'homme du divin, dont l'image serait la trace. Effectivement, l'Érigène considère que l'appréhension qu'a l'homme de Dieu est imparfaite. Il ne peut saisir son unité atemporelle puisque la temporalité est l'une des divisions propres aux modes humains de connaissance et d'être au monde[447]. De fait, l'éternité de Dieu est appréhendée par l'homme comme le déploiement chronologique de celui qui « enveloppe et synthétise toutes les modalités du temps[448] » ; l'homme saisit une intemporalité plus qu'une atemporalité.

Dans le *Periphyseon* comme dans le commentaire qu'il fait du Pseudo-Denys, le Carolingien écrit que Dieu ne peut être appréhendé comme un objet, c'est-à-dire comme quelque chose de défini. Il reprend le constat de ses prédécesseurs grecs[449]. L'homme doit faire

---

[446] Ap. 1, 8

[447] Comme pour Grégoire de Nysse, c'est « selon une certaine analogie avec les choses connues que nous parvenons à la connaissance de l'existence de Dieu, lui qui nous accorde seulement la foi à travers ses activités mais non pas la connaissance de ce qu'il est. » Grégoire de Nysse, *Contre Eunome. II*, *op. cit*., 1, II, 13, p. 111.

[448] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre III*, *op. cit.* III, 669 C, p. 152. Il est alors décrit comme « celui en qui coexistent, à la fois, le passé, le présent et le futur, et en qui toutes les phases du temps coïncident. », *Ibid.*, 699 C, p. 202.

[449] Il ne s'agit pas des enjeux uniques de l'image mais de tous les modes d'expressions humains, notamment le langage, même lorsque c'est la parole de l'Écriture. C'est tout le propos du traité des *Noms divins* du Pseudo-Denys : Dieu est nommé de plusieurs manières. La pluralité des « noms divins » montre qu'un nom ne cerne jamais totalement la nature divine. L'essence de Dieu reste un mystère car « la Déité surressentielle échappe à toute expression et transcende tout nom » (Pseudo-Denys l'Aréopagite, *Les noms divins*, dans *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, *op. cit.*, I, 5, cit. p. 73.). De même, les Cappadociens conçoivent l'image comme le texte, c'est-à-dire comme un moyen

usage de ses capacités de perception et d'intellection, seuls moyens de comprendre au mieux l'incompréhensible. Il lui est nécessaire de passer par le monde sensible, qui l'entoure et auquel il appartient :

> « Car les existants qui apparaissent de l'extérieur aux sens corporels comme soumis à une diversité et à une multiplicité dans l'espace et dans le temps, dans la qualité et dans la quantité ainsi que dans les autres distinctions accidentelles de la nature sensible, sont connus par l'intellect pur qui recherche, découvre et contemple la vérité intrinsèque de tous les existants, tel que ceux-ci existent réellement, c'est-à-dire comme constituant une unité indivisible dans leurs causes, d'après lesquelles tous les existants ont été créés par le Créateur et dans lesquelles tous les existants subsistent éternellement d'après le statut immuable de leur nature et conformément aux règles déterminées par la Providence divine[450]. »

Toutefois, la division est le mode d'être du monde créé et son usage n'aboutit jamais à une connaissance parfaite. Si l'intellect humain peut saisir l'harmonie derrière la division, rien ne lui permet pour autant de dépasser cette division à laquelle il est soumis par nature. La division ne qualifie pas seulement les choses considérées, mais aussi la manière dont elles peuvent être considérées. Maxime le Confesseur écrit, à propos de Dieu, qu'« aucune limite ne le définit parce qu'illimité, qu'aucune conception de temps ou de nature ne le dépasse par laquelle des techniques d'argumentation pourraient le concevoir[451] ». Il reprend Grégoire de Nysse, affirmant quant à lui qu'« il n'existe qu'une seule nature incréée et éternelle […] supérieure à toute réflexion éphémère, ignorant tout accroissement, toute diminution et contemplée au-delà de toute définition. Le temps et l'espace et tout ce qui est en eux sont son

impropre à définir l'essence divine. Ils sont, par nature, des systèmes faisant appel à la division. Par exemple, Basile de Césarée affirme que « l'Écriture ne nous donne pas du Seigneur un nom unique, ni ces noms seulement qui en font connaître la divinité et la grandeur, mais se sert parfois des notes caractéristiques de la nature. » Basile de Césarée, *Traité du Saint-Esprit*, *op. cit.*, VIII, 96 C, p. 134.

[450] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre I, op. cit*., II, 544 A-544 B, p. 310.

[451] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, LX, 220 B, p. 292. L'auteur évoque aussi ces différents modes selon lesquels on considère le « verbe de l'Écriture » c'est-à-dire, le temps, le lieu, le genre, la personne. *Ibid*., XXXVII, 217 A, p. 286. Encore que parler d'essence divine est impropre, comme le souligne Jean Scot, Dieu est non pas essence, puisque le terme est de nouveau déterminé par les catégories humaines de pensée, mais *sur-essence*.

œuvre, ainsi que tout ce qui est intelligible et au-delà du monde, antérieur et que la pensée puisse appréhender[452] ».

Selon l'Érigène, nous ne pouvons concevoir Dieu qu'au moyen d'une théophanie qui le manifeste en nous. L'essence de Dieu est une « essence indéfinissable dans son unité sans limites et sans différences internes », une *suressence*, qui pourra néanmoins « être saisie par la pensée, se poser en tant qu'objet de connaissance, à condition uniquement qu'elle soit rigoureusement circonscrite par ces frontières de l'être que les catégories, l'espace et le temps en particulier, constituent nécessairement autour de l'essence même[453] ». Pour Jean Scot, Dieu est non-être au sens où il n'est pas soumis à la catégorisation et, en cela, pas appréciable[454]. En somme la conception humaine du divin, quelle que soit sa forme, porte en elle l'aveu de l'impuissance de l'homme à se dégager des prédicats de la pensée. Une forme issue de l'intellect humain, par exemple l'image, n'est pas « capable de s'élever au-delà des phénomènes qui impliquent une succession dans le temps et une extraposition dans l'espace[455] ». L'homme ne pourra jamais comprendre Dieu qui lui est, par nature, supérieur et qui échappe à la perception et à toutes les catégories de l'intellect. De fait toutes les mises en forme humaines de Dieu, qui sont néanmoins nécessaires, doivent induire une certaine défiance.

Dans cette perspective, la répartition en trois registres des images du tympan s'explique probablement. Son décor figure dans une certaine mesure le caractère éternel du divin, puisque la figure du Christ dépasse la division temporelle sculptée. Dans le même temps, la sculpture du tympan indique, par la même structure, le fait que l'homme ne peut penser l'éternité que par le biais de la division. L'image contient, en cela, la trace de l'incapacité de l'homme à saisir la

---

[452] Grégoire de Nysse, *À Hiérios, sur les enfants morts prématurément*, dans Basile de Césarée, Grégoire de Nysse et Jean Chrysostome, *Dieu et le mal*, *op. cit.*, 21, p. 75.

[453] Marta Christiana, « Le problème du lieu et du temps dans le livre Ier du "Periphyseon" » *The mind of Eriugena*, *op. cit.*, p. 41-48, cit. p. 41. « L'espace et le temps sont ainsi envisagés comme la règle, la loi de la dimension, de l'*extensio*, à travers laquelle le Verbe divin se déploie et se réalise dans la totalité des choses », *ibid.*, p. 45.

[454] Jean-François Courtine, « La dimension spatio-temporelle dans la problématique catégoriale du "De divisione naturae" de Jean Scot Érigène », *Les Études philosophiques*, n° 3, 1980, p. 343-367 ; Christophe Erismann, « Generalis essentia. La théorie érigénienne de l'*ousia* et le problème des universaux, Abstract, Riassunto », art. cit. ; Alain de Libera, « La problématique catégoriale du "Periphyseon" », art. cit.

[455] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre III*, *op. cit.*, 708 C-708 D, p. 216.

nature réelle de Dieu, car celui-ci est inintelligible[456]. Le fractionnement du tympan a probablement pour objet de faire saisir l'Unité profonde du Dieu atemporel, au moyen cependant d'une réunion des temporalités, une intemporalité qui fait reflet aux limites de l'esprit humain[457]. La division en trois registres pose alors pour principe la différence et la séparation entre le Créateur et sa créature. Elle signifie qu'une certaine réserve est nécessaire à l'homme dans sa recherche de Dieu, lui qui « de manière simple et infinie est au-dessus de tous les êtres, contenants et contenus, et au-dessus de la nature même de ce sans quoi rien ne serait : j'entends le temps, le siècle, l'espace, en lesquels l'univers est enfermé[458] ».

Si l'homme est dépendant du temps, l'image lui permet de comprendre l'harmonie des temporalités afin que son intellect conçoive, de manière inexacte cependant, l'éternité. L'image permet de concevoir le temps comme une accumulation et de le figer, de manière à rendre compte de l'éternité de Dieu. Selon la définition qu'en fait Maxime le Confesseur :

> « L'éternité, en effet, c'est le temps quand il s'arrête dans son mouvement, et le temps c'est l'éternité quand emportée par le mouvement, elle se laisse mesurer, en sorte que, pour les définir, l'éternité est un temps privé de mouvement et le temps l'éternité mesurée par mouvement[459]. »

La sculpture devient l'écho du mode de cognition de l'esprit humain qui la réalise puis de celui qui la contemple. En percevant l'image, l'homme doit admettre l'imperfection non seulement cette forme extérieure et matérielle, mais aussi de sa propre nature et de sa capacité

---

[456] Là encore ces conceptions sont communes à plusieurs théologiens du XIIe siècle, comme Hugues de Saint-Victor ou, avant lui, saint Anselme : « Dans l'éternité, bien qu'il y ait du présent, ce présent n'est pas cependant temporel comme le nôtre mais éternel et contient tous les temps. […] Donc lorsque l'Apôtre dit que Dieu connaît ses Saints, qu'Il les a prédestinés, appelés, justifiés et glorifiés, rien de tout cela n'est, en Dieu, ni antérieur, ni postérieur et tout doit se comprendre dans un éternel présent. » Saint Anselme, *Œuvres philosophiques*, *op. cit*., p. 304.

[457] Il reprend et développe les considérations des théologiens ayant développé la voie apophatique, notamment Maxime le Confesseur. « L'admirable grandeur de la divine infinité n'a absolument ni quantité ni parties et elle n'offre aucune espèce de prise sur elle pour connaître de quelque façon que ce soit ce qu'elle est selon l'essence ; du reste, ce qui n'a pas de dimension et ce qui n'offre aucune prise, n'est déterminable par personne, en aucune façon. » Maxime de Chrysopolis, *La Mystagogie*, *op. cit.*, V, 677 A, p. 98-99.

[458] L'auteur veut de cette façon montrer la différence entre la division sensible et l'essence unique du divin à « propriété reliante ». Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, X, 157 B, p. 187.

[459] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, X, 162 A, p. 194-195.

à comprendre Dieu. En somme, la représentation monumentale du Christ au tympan n'est pas pensée comme sa véritable image, mais elle peut être considérée comme la projection d'une représentation intérieure ou intellectuelle par laquelle l'homme à la capacité d'approcher, mais non de pénétrer, le mystère divin. L'image ne représente pas une Vérité, mais est la trace concrétisée d'une théophanie suggestive et subjective. En tant que création artificielle, elle est la matérialisation de la manifestation de Dieu, manifestation créée par Dieu et par l'homme conjointement et en lui-même.

L'image et l'architecture

Le tympan et le sanctuaire

La portée théophanique de l'image éclaire possiblement la signification du lieu qui est son support. En observant la division tripartite des sculptures au tympan, il est possible d'observer que cette structure est relativement similaire à celle de l'agencement architectural du sanctuaire de l'abbatiale. La partie inférieure de la crypte servait de nécropole. Plus haut, un étage était réservé aux clercs. En cet endroit, les images s'adressaient aux moines puisqu'un cycle de la vie de saint Benoît est représenté sur les chapiteaux. L'autel majeur de ce niveau est dédicacé « en l'honneur de la bienheureuse Vierge Marie », dont l'image est présente à côté des apôtres sur le tympan. Enfin, le niveau supérieur du sanctuaire est le lieu de la contemplation de la croix de Suger et de la célébration, où sont montrés selon l'abbé Suger « les insignes de la Passion du Seigneur, à savoir le Clou et la Couronne » et où l'autel principal est « dédié à Notre Sauveur, au chœur des saints anges et à la sainte Croix[460] ». L'usage funéraire de la crypte, la partie haute de celle-ci vouée aux moines, médiateurs des fidèles, et l'autel majeur se superposent comme le font les thèmes de la résurrection des morts, de l'intercession des apôtres et du Christ de la Passion au tympan. Le tympan est alors, peut-être, directement mis en lien avec le sanctuaire par la superposition de trois registres à signification funéraire, mariale et cléricale puis rédemptrice et eucharistique.

En outre, cette description s'avère très proche de celle que donne Grégoire de Nysse du tabernacle céleste vu par Moïse. La partie supérieure du tabernacle est commentée comme celle dans laquelle l'on « verra la Passion rédemptrice préexistant dans la pensée divine[461] », tandis que sa partie inférieure est ornée de colonnes par lesquelles nous « pourrions entendre les serviteurs du divin Mystère, que le Verbe appelle "colonnes" de l'Église, des apôtres, des docteurs et des prophètes. […] Le divin Apôtre leur ordonne d'être des colonnes quand il leur dit : *soyez fermes et inébranlables*[462] ».

---

[460] Suger, *Oeuvres. Tome I*, *op. cit*., p. 48-51.

[461] Grégoire de Nysse, *Vie de Moïse*, *op. cit*., II, 183, p. 89.

[462] *Ibid.*, II, 184, p. 90.

L'interprétation de la colonne est particulièrement signifiante, nous l'avons signalé, comme celle des voussures du portail. Ces dernières accueillent les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse, image biblique interprétée comme l'allégorie de l'unité de la fonction sacerdotale. Tandis que les statues-colonnes [Figure 26], portant des figures de l'Ancien Testament, sont en accord avec la signification vétérotestamentaire de la colonne, les voussures s'inscrivent en écho aux colonnettes des arcs qui articulent la partie haute des murs internes de l'édifice et se poursuivent jusqu'aux ogives de sa couverture. À l'instar des figures des voussures, il est probable que les colonnettes soient les images des clercs, ces « concitoyens des saints et les familiers de Dieu, édifiés sur le fondement des apôtres et des prophètes, et [pour lesquels] la pierre angulaire c'est le Christ Jésus qui joint un mur à l'autre, en qui tout l'édifice, spirituel et matériel grandit[463] ».

Suger semble conforter le parallèle entre les clercs et les arcs articulant les murs et les voûtes lorsqu'il souligne la robustesse de ces derniers qui malgré « la violence des vents contraires » résistent au dommage de la tempête grâce à la protection des saints[464]. La tempête mentionnée par l'abbé, ébranlant les arcs, survient lors de l'« anniversaire du glorieux roi Dagobert » et de la « messe d'action de grâce pour l'âme » de ce roi, messe dont Suger a instauré la coutume. Elle est peut-être la métaphore des débats du clergé du lieu autour de la nécessité d'une médiation pour ce roi[465]. La solidité de l'architecture renvoie à celle de la communauté, un parallèle que l'on rencontre dans l'exégèse. Commentant les poutres de bois de cèdre du Temple de Salomon, modèle auquel Suger se réfère quant à la construction de l'abbatiale, Grégoire de Nysse écrit :

> « Ainsi, en raison de leur longueur, les cèdres recouvrent-ils la maison de part en part pour supporter le toit. […] Dans l'Évangile, le Seigneur nomme pluie les attaques variées des tentations, lorsqu'il dit, à propos de celui qui a bien construit sa maison, à même la pierre : "La pluie s'est abattue, et les vents ont soufflé, et les torrents sont venus, et cette maison malgré tout n'a pas souffert (Mt. 7, 25)". C'est donc à cause de la pluie du mal que nous avons besoin de telles poutres. On pourrait alors discerner en elles les vertus, qui ne laissent pas le flot des tentations s'attaquer à elles, car elles sont résistantes, fermes, et préservent, au milieu des tentations, leur caractère inflexible et hostile au mal. La pluie s'est abattue, et les vents ont soufflé, et les torrents sont venus, et cette

[463] Suger, *Oeuvres. Tome I*, *op. cit.*, p. 36-37.

[464] *Ibid.*, p. 37.

[465] Nous renvoyons à la note de Françoise Gasparri à ce sujet. *Ibid.*, p. 37, note 81.

> maison malgré tout n'a pas souffert (Mt. 7,25). […] L'énigme de la parabole nous ordonne d'être fermes, par la force des vertus, face à l'assaut des tentations, pour ne jamais nous amollir ni nous affaisser sous le choc des passions[466]. »

L'édifice matériel ne peut être distingué de l'édifice constitué des « pierres vivantes » que sont les hommes qu'il accueille. Les colonnes et les poutres de l'abbatiale, images des prophètes et des apôtres, évoquent au portail les statues-colonnes et les montants vertical et horizontal de la croix sculptée. Par leur forme et les figures qu'ils portent, les arcs des voussures sont possiblement les reflets des docteurs de l'Église dont la fonction est de faire le lien entre « la pierre angulaire qu'est le Christ » et les colonnes de l'ancienne Loi ainsi que de protéger les fidèles comme le fait la toiture.

De la même manière, les registres du tympan s'inscrivent par leurs images en écho à l'architecture à plusieurs étages du sanctuaire. Les images et la construction peuvent être lues comme dérivant d'un seul principe, celui de l'église-édifice, miroir de l'âme à la recherche de Dieu et de l'Église dans son acheminement. L'Économie du Salut, individuel et universel, est décrite par l'économie de l'abbatiale, au sens premier du temps nécessaire à sa construction, selon un parallèle appliqué par Grégoire de Nysse :

> « À travers la construction de la litière, c'est l'économie du Seigneur à notre égard qui se trouve signifiée. En effet, Dieu survient de diverses façons chez ceux qui sont dignes de lui ; il est en chacun selon le degré de puissance et de dignité que chacun manifeste. L'un devient ainsi le lieu de Dieu, l'autre sa demeure, un autre son trône, un autre encore son marchepied. […] Donc, qui porte Dieu en lui est la litière de Dieu installé en lui[467]. »

Et le théologien d'ajouter :

> « On peut vouloir aussi appeler toute l'Église litière et attribuer, selon les différentes opérations, les éléments de cette litière à certains personnages, comme il a déjà été dit à ce sujet ; la Parole permet alors très facilement d'adapter les parties de la litière à chacun des ordres ordonnés par l'Église (comme le déclare l'Apôtre : "Dieu a établi, dans l'Église, premièrement des apôtres,

---

[466] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, Homélie IV, p. 99.

[467] *Ibid.*, Homélie VII, p. 159.

> deuxièmement des prophètes, troisièmement des docteurs (1 Co. 12, 28)", puis tout ce qui, séparément, contribue à l'unité des saints.). De la sorte, à travers ces mots qui touchent à la construction de la litière, on pense aux prêtres, aux docteurs et à la sainte virginité qui, à l'intérieur de la litière, brille par la pureté de ses vertus comme par l'éclat des pierres[468]. »

Le rapport entre l'architecture et la mystique est encore plus étroit dans l'œuvre Maxime le Confesseur. À Saint-Denis, là où la partie haute du portail semble l'image du sanctuaire, que ce dernier définit comme le lieu de la lumière, de l'union des clercs et de l'eucharistie, la porte sculptée est vraisemblablement celle de la progression dans la nef [Figure 27][469]. Pour le théologien, l'avancement dans la nef, simultané à la proclamation de l'Évangile est le reflet d'une compréhension accrue du texte biblique, allant du sens littéral vers le sens mystique, atteint dans le sanctuaire. Sur les montants du portail, les vierges sages et folles, dans des arcades architecturées, sont probablement les images des fidèles s'avançant dans la nef, écoutant la parole des Évangiles, représentée à l'époque sur les portes du portail, et en recueillant ou non l'essence, comme elles le font de l'huile dans leur coupe. En effet, la première étape de la progression décrite par Maxime le Confesseur est l'ascèse. Or, des figures d'ascètes sont présentes sur les bases des montants du portail sandionysien [Figure 28]. Les dix vierges paraissent alors être les images du fidèle, avançant dans la nef, et qui « après avoir été invité à

---

[468] *Ibid.*, Homélie VII, p. 161. Comme le souligne Adalbert-Gautier Hamman, chez Grégoire de Nysse, « le temps est un espace où Dieu construit. L'homme s'inscrit dans la cosmogénèse ; il vient à la fin d'une longue préparation, qui lui ménage l'univers comme un palais. L'homme a une histoire qui est le déploiement même de son existence. L'humanité naît et progresse, elle connaît les pesanteurs et les désastres. Le temps, témoin de la déchéance de l'homme, devient également l'espace de la reconquête et du salut. Le péché n'est jamais conçu comme la perte d'un lieu édénique, mais comme la rupture d'une communion. Loin d'entraver la marche, le péché accélère les échéances de l'histoire du salut », *L'homme icône de Dieu : la Genèse relue par l'Église des Pères : textes de l'antiquité chrétienne, des sources bibliques à Cyrille d'Alexandrie et Léon le Grand*, éd. Adalbert-Gautier Hamman, Paris, Migne, 1998, cit. p. 40.

[469] Le discours de la porte fait écho à la progression spirituelle suscitée par l'édifice lui-même et qui a pour fin l'union eucharistique. Roland Recht souligne que le *titulus* versifié des portes évoque « un parcours véritable, celui qu'effectue le fidèle en partant de l'entrée de l'église jusqu'au sanctuaire. » Roland Recht, *Le croire et le voir : l'art des cathédrales, XII-XVe siècle*, Paris, Gallimard, 1999, p. 150. Le décor des portes joue un rôle déterminant pour signifier et induire la progression du regardeur. Voir notamment, Isabelle Marchesin, *L'arbre et la colonne : la porte de bronze d'Hildesheim, op. cit.*

l'ascèse, tout en percevant déjà les douceurs des récompenses divines […], en entendant un passage de l'Évangile, est conduit à poser un choix qui l'engage[470] ».

Au sommet, les vierges aboutissent à la zone du tympan qu'elles franchissent et qui présente des représentations architecturées : la Vierge sage est du côté intérieur du tympan et celle qui la précède pivote vers la porte bien réelle comme pour nous y inviter. En revanche, la Vierge folle est derrière la porte close, la séparant du reste du tympan. Cette porte évoque les portes réelles de l'abbatiale, rappelant la comparaison faite par le Confesseur :

> « La fermeture des portes de la sainte église de Dieu qui a lieu après la lecture sacrée du saint Évangile […] manifeste aussi, après cette redoutable exclusion et le jugement plus redoutable encore, l'entrée future de ceux qui en sont dignes dans le monde intelligible – c'est-à-dire dans la salle des noces du Christ – et l'abolition complète de l'influence trompeuse des perceptions sensibles[471]. »

L'interprétation est signifiante[472]. Le franchissement des portes marque l'accès, au-delà des choses matérielles, au monde intelligible. Il nécessite l'abandon de la sensation physique, ou plutôt de son influence. Le franchissement réel de l'entrée accompagne donc un procédé de distinction mentale, fondée sur un rejet de l'illusionnisme induit par les sens. Or il s'agit bien, à Saint-Denis, d'aller au-delà de l'image matérielle du portail.

Franchir le seuil : plonger dans l'abîme pour atteindre la lumière

Le *titulus*, au sommet de la porte, invite à « plonger d'abord dans l'abîme » avant d'en ressurgir, un terme que Maxime le Confesseur, reprenant Grégoire de Nysse, utilise pour décrire l'entrée dans le lieu du mystère divin. Pour le premier, le seuil du sanctuaire consiste en un passage des abîmes à l'union divine. Le franchissement purifie le corps et l'âme rendant

---

[470] Véronique Dupont, « Le dynamisme de l'action liturgique. Une étude de la Mystagogie de saint Maxime le Confesseur », *Revue des Sciences Religieuses*, n° 4, vol. 65, 1991, p. 363-388, p. 376.

[471] Maxime de Chrysopolis, *La Mystagogie*, *op. cit.*, XV, 693 B-693 C, p. 122.

[472] Otto Georg von Simson, met déjà en parallèle le passage avec l'édifice. Otto Georg von Simson, *The Gothic cathedral*, *op. cit.*, p. 127.

l'homme proche des anges. Il est mis en relation avec la Résurrection finale[473]. Pour le second, c'est le son de la trompette, représentée jouée par un ange sur le tympan, qui signale l'accès au tabernacle de l'homme qui par ce son « est conduit à pénétrer en esprit là où est Dieu. Ce lieu est nommé *ténèbre* par l'Écriture, ce qui signifie, comme on l'a dit, l'incognoscibilité et l'invisibilité[474] ». Ainsi, le *titulus* de la porte de Saint-Denis mentionnant l'abîme se réfère peut-être au *noûs* grec, l'intellect recevant la sagesse :

> « Tout noûs contemplatif, par l'invisible et immense profondeur des noèmes, ressemble par nature à un abîme. […] C'est alors qu'il peut invoquer la Sagesse divine, cet abîme véritablement insondable à la connaissance[475]. »

Atteindre la sagesse revient finalement à reconnaître sa propre incapacité à comprendre Dieu, ce que proposent possiblement les sculptures du portail. Les images impliquent un dépassement des catégories humaines de pensée et préparent possiblement le franchissement de l'homme dans la nef [476]. Là, le fidèle est conduit de l'obscurité de l'incompréhensible à la lumière du sanctuaire, de telle sorte que :

---

[473] Véronique Dupont, « Le dynamisme de l'action liturgique. Une étude de la Mystagogie de saint Maxime le Confesseur », art. cit., p. 22-23.

[474]Grégoire de Nysse, *Vie de Moïse*, *op. cit.*, II, 168-169, p. 83-84. La ténèbre ou l'abîme sont des motifs très récurrents dans l'œuvre du théologien et qui signifient le point de basculement de l'âme en quête de Dieu qui « aboutit à cet étrange paradoxe d'un esprit qui est proportionné à un objet irréel et qui est au contraire démuni à l'égard de ce qui est souverainement réel. Cette impasse jette l'âme hors des voies ordinaires de la connaissance. C'est la ténèbre qui signifie la sortie de l'âme hors d'elle-même. Ce qu'elle comprend ainsi, c'est que Dieu ne peut être traité comme un objet de connaissance. Il ne peut être connu que dans la mesure où il se manifeste librement. Il s'agit donc pour l'âme, laissant là images et concepts, de se tourner vers Dieu. Dieu alors se fait connaître à elle. Mais cette connaissance elle-même reste d'un ordre absolument irréductible à la connaissance ordinaire. C'est l'expérience ineffable d'une présence qui se fait plus proche. Le lieu de cette présence est l'âme. Dieu est présent par sa grâce dans l'âme qui se tourne vers lui. La connaissance mystique est une expérience de cette présence. » Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique*, *op. cit.*, p. 209.

[475]Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, LXXI, 261 B-262 A, p. 367.

[476] Comme le souligne Daniel Russo, « le poème articule donc, sans cesse, les notions d'intérieur et d'invisible à celles d'extérieur et de visible, et il soutient le passage des unes aux autres par une réflexion menée sur la porte : celle, toute matérielle, en bronze, de la basilique ; celle, intelligible, du royaume céleste ». Daniel Russo, « Des lettres sur l'image dans l'art du Moyen Âge. Pour une nouvelle articulation du textuel et du visuel », *Qu'est-ce que nommer ? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique : actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 17-18 octobre 2008)*, éd. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2010, p. 127-144, cit. p. 139.

> « La première séparation d'avec les opinions mensongères et erronées sur Dieu, c'est le passage de l'obscurité à la lumière. La compréhension plus attentive des réalités cachées, qui conduit l'âme à travers les apparences vers la nature invisible, est comme une nuée qui, plongeant dans l'ombre tout le monde visible, guide l'âme et l'habitue à tourner son regard vers ce qui est caché. Enfin, l'âme progresse par ces étapes vers les réalités d'en haut, abandonnant tout ce qui est à la portée de sa nature humaine, s'introduisant dans le sanctuaire de la connaissance de Dieu, prise totalement dans la ténèbre divine. Là, toute apparence sensible et compréhensible ayant été laissée dehors, il ne reste à la compréhension de l'âme que ce qui est invisible et incompréhensible. Là, se trouve Dieu[477]. »

À Saint-Denis, il nous semble que les sculptures du tympan incitent le regardeur à « laisser dehors » les apparences trompeuses. L'homme, plongé dans l'obscurité de la nef, s'avance vers la lumière qui inonde le chœur grâce à ses verrières [Figure 29]. L'évolution lumineuse fait peut-être écho, sur le tympan, à la frise qui le cantonne et évoque un principe d'élévation, architecturale comme spirituelle. Après la figuration des portes de l'édifice au niveau inférieur du tympan, cette frise se poursuit, au registre des apôtres, avec des doubles colonnettes d'où sort du végétal, rappelant les colonnes de l'architecture. Au-dessus, la bordure devient une simple frise végétale. La disparition progressive des motifs architecturés au profit du végétal semble signifier la purification croissante du corps de l'homme au profit des sens spirituels, rappelant que « la sagesse connaît un développement analogue à celui d'une plante vigoureuse[478] ». La frise vient possiblement signifier dans la pierre les considérations de Maxime le Confesseur, affirmant que tout ce « qui est visiblement issu de l'intellect par avancées successives, [l'église] le signifie par le sanctuaire[479] ». Les modulations de l'ornement de la frise semblent liées à l'évidement progressif des murs, épiderme de l'église, au profit des vitraux ; l'accroissement spirituel du fidèle nécessite, comme la lumière pour les plantes, l'illumination divine.

Une fois encore, le cheminement individuel rejoint celui du Salut. Dans le sanctuaire sandionysien, la lumière du Nouveau Testament, contrastant avec l'obscurité de l'Ancien, est comparée à la nouvelle construction lumineuse qui surplombe les anciennes bases du chevet. C'est parce que l'architecture est signifiante que, fort « préoccupé par la convenance et la

---

[477] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, Homélie XI, p. 226.

[478] *Ibid.*, I, p. 43.

[479] Maxime de Chrysopolis, *La Mystagogie*, *op. cit.*, V, 681 C, p. 105-106.

cohérence de l'ancien et du nouvel œuvre », l'abbé Suger fait de l'édifice l'image de la continuité de l'Église universelle et la matérialisation de la concordance typologique[480]. L'église est aussi la concrétisation de l'harmonie de la communauté sandionysienne selon le principe de mémoire que sert la conservation des bases mérovingiennes. Comme nous l'avons signalé, le même accord est appliqué à l'âme contemplative dont l'harmonie est restaurée : elle est devenue l'habitacle de Dieu, recevant et renvoyant à son tour la lumière divine.

Le passage dans l'obscurité est nécessaire avant celui à la lumière. Selon Grégoire de Nysse, la beauté de la lumière doit être considérée à partir des ténèbres du sensible ; l'homme, à l'instar de la fiancée du *Cantique des cantiques,* ne peut percevoir la beauté divine qu'à travers ses propres limites qu'il lui faut connaître :

> « Par les fenêtres, le bien-aimé s'adresse à la fiancée, restée à l'intérieur. Seul le mur les sépare et le dialogue peut s'engager. […] Par voie de progression, la Parole apparente la nature humaine à Dieu. D'abord elle l'illumine par les prophètes et les commandements de la Loi […] ; ensuite, l'illumination est parfaite lorsque la lumière, la véritable, apparaît à ceux qui sont assis dans l'obscurité et à l'ombre de la mort et qu'elle se mélange à notre nature[481]. »

C'est peut-être ce que représente la progression dans l'église pour l'homme. Comme le corps de l'Église pour la liturgie, pour le cheminement spirituel aussi, le corps humain a toute son importance. Le verre des vitraux n'est pas uniquement le moyen du passage de la *lumen*, mais aussi support matériel créant autre chose à partir de cette lumière, la rendant lisible[482]. De la même manière, l'homme peut percevoir la sagesse du Créateur mais le fait par les perceptions sensibles et mentales limitées qui lui sont propres. Ainsi, au sein de l'abbatiale, même au niveau le plus éclairé, si le soleil se manifeste, il ne le fait qu'au travers du verre qui filtre les rayons en différentes facettes. Comme du soleil les rayons, l'unité de Dieu ne peut être lue par l'homme qu'au travers l'Histoire sainte que les vitraux représentent comme autant de pans différents. Une projection lumineuse sur l'édifice est possible au moyen de ce média divisant. Elle

---

[480] Suger, *Oeuvres. Tome I, op. cit.,* p. 13.

[481] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques, op. cit.,* V, p. 120-121.

témoigne d'un bain de lumière où les rayons se confondent à nouveau. Le discours biblique formulé par l'image et le verre du vitrail, qui en est le support, sont appréhendés de manière similaire :

> « Tout comme, selon l'économie divine, le soleil tempère la pure intensité de ses rayons en traversant l'air qui s'interpose et procure une lumière et une chaleur proportionnées à ceux qui les reçoivent, alors qu'en lui-même, il ne peut être approché en raison de la faiblesse de notre nature, de la même manière, conformément à l'exemple que nous avons donné, la puissance divine, tout en surpassant infiniment notre nature et tout en étant inaccessible à une participation de notre part […], donne à la nature humaine ce qu'elle est capable de recevoir ; c'est pourquoi, dans ses apparitions variées aux hommes, Dieu prend forme humaine, parle à la manière des hommes […] de façon qu'à travers tout ce qui nous est adapté, nous soyons conduits par la main dans notre vie de petits enfants, en contact avec la nature divine grâce aux paroles de la Providence[483]. »

Comme la sculpture, les crucifix et l'architecture, les vitraux suscitent un élan vers Dieu et déclenchent un procédé anagogique puisque, au-delà de la scansion visuelle, c'est l'unité suggérée que le fidèle perçoit avant toute chose ; à la division reçue par la perception sensorielle suppléait l'harmonie, fruit de l'intellect.

Le mécanisme de divergence et de convergence est intimement lié à la connaissance de Dieu, qui ne peut être lu que sous le prisme de l'Histoire sainte soumise au temps et à la division, et à l'homme soumis quant à lui à ses sens et à son intellect limité. Le rôle du fidèle, face aux images, aux textes ou à l'architecture, est de retrouver autant que possible l'unité première, relevant du divin. L'homme doit faire abstraction des divergences mises en forme dans la chose matérielle et cela même si « chaque sens appliqué aux idées, chaque interprétation de termes et de noms, peuvent bien présenter quelque majesté et êtres dignes de Dieu, il leur est impossible, par nature, de saisir l'essence même. Simplement, grâce à des espèces de marques et à quelques

---

[483] Grégoire de Nysse, *Contre Eunome. II*, *op. cit.*, 2, X, 419, p. 379-381 ; Grégoire de Nysse a fortement inspiré Honorius Augustonudensis qui commente les fenêtres comme les allégories des docteurs de l'Église, laissant passer, à travers leurs raisonnements, les lumières de la vérité divine. Sur ce point, voir Nicolas Reveyron, « Dessin, couleurs et lumière dans l'église médiévale : la performativité de l'image lumineuse », *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental*, *op. cit*., p. 121-138.

lueurs, notre raison cherche à atteindre l'invisible ; ce qu'elle peut comprendre l'aide, par analogie, à deviner l'incompréhensible[484] ».

Le rôle de l'image est similaire à celui de l'exégèse médiévale. Par un travail de l'esprit, il s'agit d'un « processus de réduction de l'ordre divin à l'échelle de la pensée humaine [qui a] pour finalité de permettre à l'homme d'entrapercevoir la perfection du monde et de son créateur[485] ». Concernant la connaissance du divin, l'image reçoit une fonction proche de celle du texte. Celui-ci est défini par Maxime le Confesseur comme « nous procurant seulement la notion qu'Il est, mais jamais qu'Il est l'une quelconque d'elles [de ses lectures], et en colligeant pieusement ses manifestations variées Il nous amène à une unique représentation du vrai en se donnant à voir comme Créateur analogiquement à travers le monde visible[486] ». L'image est une forme de commentaire qui, partant du principe que Dieu ne peut être connu essentiellement, permet à l'homme de le penser comme le principe de tout[487].

De ce travail d'abstraction intellectuelle dans le transport spirituel, l'abbé en donne le témoignage. Dès les premières lignes, dans son introduction à son *Écrit sur la consécration de Saint-Denis*, Suger l'affirme, l'unité sous la disparité apparente est l'œuvre de Dieu qui seul « les unit par l'heureux accord d'une harmonie mesurée, unique et supérieure ». Il poursuit en affirmant que l'œuvre de participation de « ceux qui s'attachent à être glorifiés » est à la fois de « débattre continuellement des choses semblables et contraires », mais aussi d'avoir « la force

---

[484] Grégoire de Nysse, *Le cantique des cantiques*, *op. cit.*, Homélie I, p. 53. Sur ce point, Andreas Speer, « L'esthétique médiévale comme expérience de l'art. Les écrits de l'Abbé Suger à Saint-Denis », *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, éd. Olivier Boulnois et Isabelle Moulin, Paris, J. Vrin, 2018, p. 213-226.

[485] Remy Cordonnier, « Approcher l'Un par le multiple : exégèse et pensée sérielle au Moyen Âge », *La pensée du regard*, *op. cit.*, p. 99-109, cit. p. 103.

[486] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, X, 146 A, p. 170. L'anagogie peut être définie comme apophasie, « puisse, par apophasie, se manifester à nous le caché et dépasser toute faculté de se le représenter en vrai par figures et énigmes ». La beauté et l'ordonnance sont le moteur de ce procédé analogique car l'homme « à travers les spectacles de la nature et leur ordonnance se fait une image de son auteur, de son maître d'œuvre et de son action continue ; et il connaît Dieu autant qu'il est possible à l'homme, en apprenant, non certes sa substance ni son essence (cela est impossible, hors d'atteinte) mais seulement qu'Il est. Et cela après la traversée avec les sens de ses aspects de thèse, de forme, de type et d'image ; et, si je ne suis pas excessif en me tenant comme complètement en dehors de la différence des verbes dans les êtres, comme si je m'interposais, moi, entre Dieu et tout ce qui est après Dieu ; l'un en tant que demeurant inatteignable et suréminent à tout, sans qu'aucune connaissance le dépasse ; le reste abandonné derrière, surpassé par la richesse de la connaissance noétique et paraissant inférieur à la pensée qui se croit vraiment et fermement au-dessus de ce reste ». *Ibid.*, XV, 184 B, p. 231.

[487] « L'essence est didascale de la théologie ; elle, en cherchant la cause des êtres, nous apprend à travers eux qu'Il est, sans néanmoins essayer de connaître ce qu'Il est essentiellement. » *Ibid*., X, 148 B, p. 173.

de résister à la guerre intestine et à la division intérieure » et d'être « unis à la connaissance glorieuse[488] ».

Fonction et valeur de l'image

La place de l'abbé Suger

Guider le monde ou le dépasser : à propos des quatre figures aux pieds du Christ

La présence de l'abbé Suger dans l'image du portail est fondamentale pour comprendre la portée du décor dont il est le commanditaire pour sûr, et le concepteur, sans doute [Figure 30]. La représentation d'une figure agenouillée, mains en prière, aux pieds du Christ à sa droite est probablement celle de l'abbé[489]. Ce n'est pas la seule figure à se distinguer des personnages de la frise de la résurrection des corps. Notons la présence d'un roi ou d'un l'évêque, côté droit, qui est représenté en correspondance avec l'abbé Suger par son emplacement. Les deux personnages sont également les pendants l'un de l'autre par leurs fonctions respectives. Celles-ci sont perceptibles par leur figuration, mais aussi au moyen des deux figures qui les accompagnent en bas de la mandorle[490].

Deux personnages possèdent des proportions plus imposantes que celles des autres ressuscités. Par leurs attitudes, mais aussi par les draperies de leur vêtement, ils s'apparentent à des figures allégoriques et non aux autres ressuscités. L'identification de la personnification allongée, buste relevé, appuyée sur son coude du côté droit du marchepied n'est pas aisée. Comme son pendant, l'entité soulève un couvercle de sarcophage. Du fait de sa position semi-étendue, nous pouvons peut-être y voir une personnification liée à une entité géographique. Sa

---

[488] Suger, *Oeuvres. Tome I*, *op. cit.*, p. 1-5.

[489] Sumner McK Crosby et Pamela Z. Blum, « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », art. cit., p. 220-221.

[490] La mitre est un remaillage du XIXe siècle mais était peut-être à l'origine une couronne. *Ibid.*, p. 221.

posture s'avère assez proche de celles de *Gaïa* ou d'*Oceanus*, des personnifications que l'on retrouve dans des œuvres antérieures comme vers 870 le *Codex Aureus* de Saint-Emmeran de Rastibonne [Figure 3] ou encore, plus tardivement, sur la miniature du prologue de Jean de l'*Évangéliaire de Bernward d'Hildesheim*, daté d'environ 1015 [Figure 31].

Dans ces images, les personnifications servent à inscrire un règne terrestre, celui respectivement de Charles le Chauve et du Christ, à la fois *Logos* en majesté et humain, dans une dynamique d'expansion : elles marquent ainsi le caractère universel de leur règne. Sur le registre de la résurrection des corps du portail de Saint-Denis, le fait que l'allégorie masculine précède le personnage identifiable à un roi ou un évêque laisse supposer que la composition de l'image s'inspire de l'*Adventus* impérial, cérémonie d'entrée victorieuse de l'empereur romain dans la cité. Sur les images antiques de cette procession rituelle, l'empereur était représenté accompagné de *Nikè*, la déesse de la victoire, ainsi que des personnifications des cités sous son autorité, qui le précédaient.

Sur le tympan sandionysien, le personnage n'inscrit pas le règne du Christ dans une portée universelle, mais semble qualifier la mission terrestre du personnage l'accompagnant, dont celui-ci rend alors compte lors de la résurrection des corps. Cela explique possiblement que son corps pénètre la mandorle, l'évêque ou le roi ayant participé en sa vie terrestre à la gloire du Christ dont le triomphe est complet au jour de la résurrection. L'hypothèse d'une identification de la figure à une entité géographique ne peut cependant pas influencer celle du personnage l'accompagnant comme d'une figure royale, puisque l'évêque, guide spirituel du monde séculier et pourvoyeur de l'expansion de l'Église dans le siècle, possède cette même fonction. Par ailleurs, les processions épiscopales s'inspirent également de l'*Adventus* impérial[491]. L'ajout de l'allégorie a néanmoins, dans les deux cas, tout son sens dans l'image puisqu'elle fait le lien entre la fonction séculière du personnage et son avenir *post mortem*. Possible signe de son royaume ou de son diocèse et, par extension, de son action terrestre, la personnification précédant le monarque ou l'évêque semble être la représentation de la réalisation de la mission de ce dernier et de son autorité séculière. L'objet rond que tient la figure va dans ce sens. Il a été identifié comme une grenade ou un globe[492]. S'il s'agit d'une

---

[491] Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990, p. 58.

[492] Sumner Mck Crosby et Pamela Z. Blum, « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », art. cit., p. 221, note 2. Sur l'ambiguïté entre le motif du globe ou du fruit et leurs éventuelles significations au XIIe siècle, voir Guylène Hidrio, « De la "Reichsapfel" au fruit de la vie éternelle : questions autour d'un objet symbolique à Hildesheim », *Thèmes religieux et thèmes profanes dans*

grenade, il nous semble, comme à Pamela Blum, que le personnage serait plus certainement un évêque[493]. Globe ou grenade, ce motif évoque dans les deux cas, la prospérité et l'autorité terrestre. Si cela paraît clair pour le globe, rappelons que la grenade est interprétée comme le signe de l'union de différents peuples et individus. Ces derniers sont autant de graines dans une seule et même Église, un seul et même fruit[494]. Quoi qu'il en soit, le personnage est figuré sur le portail comme prenant part au ministère de l'Église pérégrinante. La mission terrestre d'expansion, mise en relation avec le thème de la résurrection des corps, a pour objectif affiché le bon acheminement de la chrétienté vers son aboutissement eschatologique. À la figure de roi ou d'évêque revient la charge de rassembler et d'étendre la chrétienté et c'est possiblement la bonne exécution de cette mission qu'il présente au Christ à travers le motif du globe ou de la grenade qu'il tient et qui la signifie.

La fonction séculière de la figure d'évêque ou de roi le définit comme le pendant de la fonction contemplative et de celle d'intercesseur du clergé régulier dont fait partie l'abbé Suger. L'identification de la figure féminine vêtue d'un chiton derrière l'abbé en prière nous échappe. Si son mouvement ascendant peut suggérer l'élan propre à l'allégorie de l'espérance ou de la foi, rien ne permet de l'affirmer[495]. En revanche, il est visible que son comportement s'oppose à la probable personnification géographique, figurée de l'autre côté de la mandorle, qui est comme ancrée au sol. Si l'identification semble difficile, la posture de la figure allégorique derrière l'abbé suggère une démarche d'ordre spirituel : elle semble l'actrice d'une élévation tandis que son regard est fixé sur le Christ en majesté. La posture de son buste, en tension, est assez similaire à celle de la figure nue à la base de la voussure des justes. Le geste par lequel

---

l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions : actes du colloque du RILMA, Institut universitaire de France, Paris, INHA, 23-24 mai 2011, éd. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2013, p. 55-88.

[493] Le geste de la femme qui partage la sépulture de la figure peut, lui aussi, inciter à l'identification de la figure comme un évêque puisque celle-ci, tournée dos à lui et qui soutient sa tête de son coude en signe de passivité, évoque peut-être la chasteté. Il s'agit, en effet, d'un geste traditionnellement attribué à Joseph sur les scènes de la Nativité et qui, dans ce cas, témoigne de son absence de rôle dans la conception du Christ.

[494] Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane : dictionnaire d'un langage perdu : 1450-1600*, Genève, Droz, 2015, p. 245. Sur la signification de la grenade, comme du « concept d'*Ecclesia* lui-même », voir Erwin Kessler, « Le jardin des délices et les fruits du mal », *Flore et jardins : usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Âge, Cahiers du Léopard d'Or*, n° 6, Paris, 1997, p. 177-198, plus précisément p. 190-191.

[495] D'autres représentations d'inspiration antique sont présentes dans la sculpture de Saint-Denis comme, par exemple, la personnification du temps qui prend les traits d'un personnage biface, évoquant *Janus*.

elle écarte les couvercles des sarcophages tranche aussi avec le couvercle que tient son pendant, positionné devant lui et contre la mandorle, comme pour créer une séparation avec le Christ. L'impression de « décloisonnement » va dans le sens d'une identification à une allégorie de la démarche contemplative d'autant plus que la figure est associée à l'abbé en prière.

Par le contraste qui ressort de l'étude des deux couples de figures, nous pouvons mieux saisir la valeur de l'ensemble du registre. Afférent au moment de la résurrection des corps, celui-ci ne peut être décrit comme la répartition des justes et des damnés, car rien dans les figures sortant des tombeaux n'évoque une division morale. En revanche, il est possible que deux voies soient définies par les quatre figures au pied de la mandorle, parallèlement à celles qui sont observables sur les images de la voussure interne. La voie commune de l'obéissance à l'autorité divine, côté droit de la voussure, est personnifiée sur le registre par la figure de roi ou d'évêque, du même côté. Il s'agit de la voie de l'*Ecclesia* au sens large, celle qui réunit l'ensemble des fidèles. La seconde voie est possiblement celle de l'élévation gnostique, côté gauche. Personnifiée par la légèreté animant la figure féminine allégorique, elle définirait l'attitude de l'abbé en prière. Le rapport avec les figures du reste du registre, qui n'est pas de l'ordre de la répartition eschatologique entre les justes et les damnés, est cependant pertinent. Les deux voies personnifiées par les figures allégoriques aux pieds de la mandorle se distinguent par une relation au monde terrestre et à la corporalité qui n'est pas similaire pour chacun. La voie contemplative utilise la matière du monde, notamment le corps, comme un instrument d'élévation pour dépasser la sphère sensible. Elle n'est pas à la portée de tous. La voie commune nécessite un encadrement du monde matériel, encadrement ayant pour fin la bonne réalisation, l'unification et l'expansion terrestre de l'*Ecclesia*, dont le roi ou l'évêque sont les garants.

L'image et le texte poétique : traces matérielles d'une théophanie

La compréhension de la représentation de l'abbé nécessite, nous semble-t-il, de revenir sur la répartition tripartite du tympan à laquelle elle est liée. Nous l'avons vu, la triple temporalité du tympan, qui s'exprime par la juxtaposition des registres, laisse probablement visible un cheminement intellectuel à l'origine de l'image et qui reflète celui de l'observateur. Ce dernier, s'avérant incapable de comprendre l'atemporalité divine passe, par conséquent, par l'appréhension intellectuelle de la réunion des diverses actions et des différents moments liés à la personne du Christ. Il conçoit le Christ à travers des capacités limitées qui sont les siennes,

de façon impropre, déformée ou encore par défaut. La connaissance de l'avenir s'exprime sous le mode d'une temporalité mixte, par le biais de modalités présentes, sur la voussure interne. Ce mode peut être dit typologique. La typologie permet, en effet, de souligner à la fois la similitude et une distance entre deux moments. L'antétype « n'est pas une négation, mais une préparation (la version imparfaite) de l'évènement évangélique[496] ». La structure, appliquée à l'articulation entre le temps terrestre et l'atemporalité céleste, exacerbe plus encore un écart. Ainsi, l'image, parce qu'elle représente le divin et ses actions sous un mode imparfait, matériel, sensible et temporel, paraît la trace d'une théophanie ; elle est *imago*, fruit d'une mise en intellection. Elle ne peut représenter le divin, qui ne possède pas de contours matériels, ni même sa suressence. Celle-ci n'est pas atteignable par l'homme. Comme l'écrit Grégoire, « notre intelligence ne comprend les réalités que conformément à la nature qui nous est propre et mesure l'éternité en fonction du passé et du futur, le passé n'arrêtant pas la pensée dans sa remontée vers l'illimité et l'infini et le futur n'annonçant pas non plus un arrêt et un terme de la vie sans limites[497] ».

L'image de pierre paraît être la trace d'une théophanie. La théophanie est en effet, selon Jean Scot, le moyen par lequel Dieu se révèle à l'homme, non pas comme une réalité externe, mais comme le fruit d'une manifestation intérieure[498]. En l'homme naît la *theophania* par laquelle Dieu apparaît sous un mode que l'on peut qualifier, anachroniquement, de phénoménologique[499]. Le terme définit, bien au-delà d'un rapprochement avec le courant philosophique moderne, la connaissance de Dieu comme *phainomena*, c'est-à-dire comme *ce qui apparaît*, mais aussi *ce qui est apparence*. La théophanie est le fruit d'une expérience intime qui, même si elle correspond à une mise en relation réelle de l'homme à Dieu, ne permet pas

---

[496] André Grabar, « Les quatre fleuve du Paradis et la source de Castallie », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1970, p. 45-53, cit. p. 46.

[497] Grégoire de Nysse, *Contre Eunome. II*, *op. cit.*, 2, XI, 459, p. 407.

[498] « Les théophanies sont toutes créatures visibles ou invisibles par lesquelles et dans lesquelles souvent Dieu est apparu, apparaît, apparaîtra. » Jean Scot Érigène, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, *op. cit.*, XXV, 302 B, p. 124-125 ; « Puisqu'aucun des êtres n'est libre de circonscription, ils sont tous sous le coup du quand et du où correspondant sans lesquels rien ne peut être, ni essence, ni qualité, ni quantité, ni relation, ni fonction, ni motion, ni passion, ni disposition, ni aucune des catégories que leur assignent les spécialistes. » Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit.*, X, 169 B, p. 207.

[499] Emmanuel Falque, « Jean Scot Érigène : la théophanie comme mode de la phénoménalité », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, n° 3, Tome 86, 2002, p. 387-421 ; du même auteur, *Dieu, la chair et l'autre*, *op. ci.*, p. 87-136.

d'abolir les limites de l'intellect car « toute créature sensible ou intelligible peut être appelée une théophanie, c'est-à-dire une apparition divine[500] ». Ainsi, Jean Scot rappelle :

> « Et il convient de noter que la théophanie peut quasiment être interprétée comme THEOYPHANIA, c'est-à-dire comme apparition de Dieu ou illusion de Dieu ; s'il est vrai que tout ce qui apparaît luit et est dérivé du verbe PHAINÔ, c'est-à-dire je luis ou j'apparais[501]. »

Envisagée sous ce prisme, la *phantasia* ou l'illusion théophanique est la marque de l'ignorance de l'homme face au divin[502]. Pourtant, seul cheminement possible vers la connaissance de Dieu, la voie qu'elle offre permet efficacement d'en saisir les contours, par une diversité qui ne relève pourtant pas de Dieu. Il semble que ce soit le principe de l'image, qui a pour objet la figuration d'une réalité supérieure au moyen de la division propre à la matière. Dans le même temps, parce qu'elle met l'accent, sous la forme qu'elle offre, sur l'incapacité humaine à atteindre de façon parfaite le divin, elle sert à affirmer sa réelle divinité et sa supériorité face à la créature ; elle génère, par la négative, une acceptation du mystère divin. Le parallèle entre les conceptions de Jean Scot et celles, dans la matière, de l'abbé Suger semble alors parfaitement approprié. Comme Yves Christe le rappelle, l'apologie de l'art sacré chez l'abbé constitue « en réalité, une simple paraphrase de Jean Scot[503] ».

La présence de l'abbé Suger, en bas de la mandorle, comme à bien d'autres endroits du décor de l'abbatiale, paraît bien signifiante dans le décor[504]. Elle sert fortement l'analogie entre l'image et le phénomène théophanique, tel que l'Érigène le décrit. Par la monstration du concepteur de l'image au sein même de celle-ci, la sculpture est définie comme une construction relevant de l'intellect humain, celui de son concepteur, plus que comme la vérité du divin. Elle

---

[500] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre III*, *op. cit.*, 681 A, p. 171.

[501] Jean Scot Érigène, *Expositiones in Ierarchiam caelestem* IV, 17, cit. et trad. dans Emmanuel Falque, *Dieu, la chair et l'autre*, *op. cit.*, p. 90.

[502] Sur la distinction entre la *phantasia*, une « illusion perceptible », et la *phantasma*, une « vision sans objet », voir Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image*, *op. cit.*, p. 37-40.

[503] Yves Christe, *Les grands portails romans*, *op. cit.*, p. 11.

[504] Comme le relève Françoise Gasparri, « Suger fit insérer en plusieurs endroits, et au moins onze images de sa propre personne, ou mentions de son nom ». Françoise Gasparri, « L'abbé Suger de Saint-Denis. Mémoire et perpétuations des œuvres humaines », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 175, vol. 44, 2001, p. 247-257, cit. p. 251.

indique l'impossible confusion entre l'image et son référent. Ainsi, « la théophanie est une manifestation *créée*, l'apparition de Dieu *en ce qu'il n'est pas*[505] ». Elle « relève de *l'économie du visuel*[506] ». Parce que la réception du divin passe nécessairement par l'homme, la représentation de Suger éclaire nettement le sens de l'image et la manière dont elle se définit comme une image[507]. La mise en parallèle avec la relation théophanique à Dieu conforte l'intuition de Panofsky lorsqu'il affirme que « le principe de l'activité artistique de Suger, et de ses écrits à son propos, doit être recherché en lui-même[508] ».

Si la figure en prière sur le tympan sandionysien est le résultat d'une reprise moderne, un texte situé à l'origine sur le linteau et mentionné dans la *Gesta* de l'abbé permet d'identifier la représentation comme celle de Suger. La formule épigraphique du linteau semble transcrire une prière à laquelle l'image sculptée de l'abbé faisait écho[509]. Le contenu de la prière est personnel et spirituel. L'abbé implore Dieu en ces mots : « Accueille les prières de ton Suger, Juge redoutable, dans ta clémence, fais que je sois reçu parmi tes brebis[510] ». L'inscription évoque possiblement la parabole du berger et les paroles du Christ : « Je suis la porte des brebis […]. Je suis la porte. Si quelqu'un entre par moi il sera sauvé ; il entrera et il sortira, et il trouvera des pâturages[511] ». Elle jouit d'une place privilégiée au niveau du portail qui est l'accès à l'abbatiale préfigurant la Jérusalem céleste. Elle est explicitement adressée par l'abbé sur un mode qui laisse transparaître une familiarité propre à la dévotion personnelle. L'individualité

---

[505] Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image, op. cit.*, p. 145.

[506] *Ibid.*, p. 147.

[507] Sa posture est très similaire à celle de l'image de Raban Maur, agenouillé au pied de la croix, dans les manuscrits du *De laudibus sanctae crucis*. La croix y est le *signum* matériel menant aux choses invisibles. Christian Heck rappelle par ailleurs que « la séquence des images du *De laudibu*s s'inscrit dans ce que Pierre Hadot préfère appeler plutôt apophatisme que théologie négative, mode de connaissance qui remonte du plus complexe au plus simple, et de la réalité visible aux réalités invisibles qui la fondent ». Ainsi, « il faut que les formes de l'image, qui est représentation, s'effacent pour faire apparaître l'invisible ». Christian Heck, « Raban Maur, Bernard de Clairvaux, Bonaventure : expression de l'espace et topographie spirituelle dans les images médiévales », *The mind's eye. Art and theological argument in the Middle Ages*, *op. cit.*, p. 112-132, cit. p. 122; 118.

[508] Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique ; précédé de L'abbé Suger de Saint-Denis*, *op. cit.*, p. 52. L'auteur explique la présence de la personne de Suger dans toute la conception de l'abbatiale par sa biographie (p. 53-65). Cependant il nous semble primordial de comprendre cet anthropocentrisme dans une perspective théologique.

[509] Cécile Treffort, « Écrire à la porte du ciel : autour des inscriptions romanes à la porte des églises », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Abbaye de Saint-Michel de Cuxa, 2013, 45, p. 21-35.

[510] Suger, *Oeuvres. Tome I*, *op. cit.*, p. 116-117.

[511] Jn. 10,7-9

est également étroitement liée à la pratique spirituelle sur la représentation de l'abbé en prière, agenouillé et mains jointes, avec laquelle l'inscription paraît, par conséquent, corrélée[512].

Un tel dispositif, mettant en parallèle le nom et la figure d'une unique personne sert, semble-t-il, de lien entre deux principes[513]. Elle permet, d'une part, d'affirmer l'importance de l'individu et de son intériorité dans la relation au divin[514]. D'autre part, la double désignation témoigne d'une altérité entre la valeur de l'écrit et celle du décor. En indiquant clairement le rôle d'auteur de l'abbé, l'image matérielle et le texte sont les deux voies complémentaires de l'expression d'une sensibilité personnelle. Résultat d'une pratique méditative, l'image artificielle expose la véracité d'une relation au divin qui prend appui sur un signe matériel et non la Vérité de ce qu'est Dieu. Le texte peut être pensé sous le prisme de l'*ekphrasis,* il est du ressort de la « fixation d'un état d'âme » plus que d'une réalité palpable[515]. Comme lui, l'image donne à voir une réalité personnelle. Bien que la vision forme une étape dans l'ascension vers le Vrai, l'image matérielle perçue ne contient pas la Vérité divine, mais provoque une rencontre avec le divin. La création esthétique, littéraire ou graphique**,** suscite un double mouvement et un passage d'une perception littérale à une considération de la véracité de son message. La création matérielle fait, en effet, appel à nos perceptions sensibles, inaptes à saisir le divin, mais aussi à l'esprit :

> « On ne peut mettre dans la simplicité divine la multiplicité de nos perceptions […] Il n'y a qu'une seule faculté, l'esprit qui est en nous et qui se répand à travers les sens pour percevoir les choses. […] Chez l'homme, malgré

---

[512] Il convient peut-être de parler de portrait, au sens mis en lumière par Jean Wirth de la « représentation d'un individu déterminé, existant ou ayant existé, réel ou imaginaire, en partant du principe que les êtres imaginaires ont aussi une identité ». « Introduction », *Le portait : la représentation de l'individu,* dir. Agostino Paravicini Bagliani, Jean-Michel Spieser et Jean Wirth, cit. p. 9.

[513] Sur le rôle de la signature épigraphique comme liaison entre le texte et l'image, voir Emilie Mineo, « Le vocabulaire de la création artistique dans les signatures épigraphiques du Moyen Âge central », *Créer : créateurs, créations, créatures au Moyen Âge*, dir. Florian Besson, Viviane Griveau-Genest et Julie Pilorget, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, p. 195-412.

[514] Sur ce lien, Élisabeth Gaucher-Rémond, « De l'introspection à l'exposition de soi au Moyen Âge », *Le Moyen Âge*, t. CXXII, n° 1, 2016, p. 21-40.

[515] Vincent Debiais, *La croisée des signes*, *op. cit.*, p. 149. L'écriture elle-même est une théophanie. Jean Scot rapproche en effet sur ce point image visuelle et image littéraire : « Tout comme l'art poétique, au moyen de fables fictives et de ressemblances allégoriques, élabore un enseignement moral ou physique […], la théologie, comme une sorte de poésie, se sert d'images fabriquées pour adapter la sainte Écriture aux capacités de notre intellect, pour le reconduire des sens corporels extérieurs jusqu'à la connaissance parfaite des réalités intelligibles. » Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image*, *op. cit.*, p. 151-152.

> la variété des organes que la nature lui a donnés pour la sensation, l'esprit, communiquant à tous activité et mouvement et se servant d'eux selon la fin propre de chacun, reste un et toujours le même, sans modifier sa nature dans la diversité de ses actes[516]. »

Cependant l'esprit, s'il le fait mieux que les sens, n'est pas capable à son tour de saisir la réalité du divin. Comme dans le texte de Grégoire de Nysse, dans l'exégèse de l'Érigène, « puisque le statut de l'Écriture est identique à celui de l'image, il faut savoir déchiffrer l'un et l'autre à la fois. Le statut de la théologie est analogue à celui de l'iconologie : puisque la voie du langage passe par une théologie négative, la voir de l'image passe par une iconologie négative[517] ».

Selon l'abbé Suger, ce n'est pas l'image qui sert la compréhension de la lettre, mais les deux formes sont complémentaires. Ainsi, l'abbé écrit à propos des vitraux du sanctuaire :

> « Et parce que la diversité des matières, or, gemmes et grosses perles, ne peut être facilement comprise par la seule connaissance muette de la vue sans description, nous avons confié aux traits de l'écriture cette œuvre qui n'est accessible qu'aux personnes instruites, qui resplendit de l'éclat de délicieuses allégories. Nous avons donc fait inscrire des vers qui expliquent ces leçons afin qu'elles soient plus clairement comprises[518]. »

L'image est définie par Suger comme relevant d'un niveau de compréhension similaire à celui du texte, voire supérieur[519]. L'accompagnement de l'image par des vers dans le vitrail, comme sur le tympan, montre que le principe esthétique joue un rôle fondamental dans le mouvement de retour au divin, créant par le désir sensible celui, spirituel, de la quête du divin.

L'importance de la compréhension de l'image et du texte, soulignée par l'abbé, indique que ce n'est pas par les sens, mais par l'intellect que l'homme participe à l'intelligence suprême

---

[516] Grégoire de Nysse, *La création de l'homme, op. cit.*, VI, 137 D-140 A, p. 99.

[517] Olivier Boulnois, « *La rose du néant*. Scot Érigène et la manifestation de l'invisible », art. cit., p. 81.

[518] Suger, *Oeuvres. Tome I, op. cit*, p. 133 ; 135.

[519] Cela a été remarqué par Hebert L. Kessler, « Diction in the Bible of the illiterate », *Word art: themes of unity in diversity: acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*, éd. Irving Lavin, University Park, Pennsylvania State University Press, 1989, p. 297-308.

et divine[520]. La vue et la lecture doivent procurer l'illumination de l'intellect humain, cette faculté qui lui permettra de se rapprocher de Dieu. Le procédé n'est pas le fruit de l'image ou du texte, qui ne sont que des formes sensibles imparfaites. Il est l'œuvre de l'homme en lui-même et de manière là aussi imparfaite, mais d'une imperfection moindre. Ainsi, l'image permet à l'homme de tendre vers « la réalité cachée [et il] en vient à la connaissance de soi au travers de l'expression verbale et de la communication avec le soi comme autre en créant le monde qui est, selon une certaine perspective, "pas autre chose que ce qui est caché", mais selon une autre perspective, la manifestation, l'extériorisation, assurément la "théophanie" *(theophania)* de la source cachée[521] ».

L'appréhension littérale et celle, sensible, du support matériel sont des étapes d'un cheminement auquel ils conduisent par leur incomplétude. Envisagée sous un mode littéral, l'œuvre est une illusion : il ne convient pas de la regarder ainsi. Le signe créé dans la matière par l'homme ne saurait être une figuration réellement appropriée à son prototype divin. Comme chez Grégoire de Nysse, il est néanmoins « adéquat en revanche à la mise en acte de la signification selon les structures de l'entendement. […] Son action est donc, elle aussi, double : opérer le transfert et révéler un contenu *ailleurs* que dans la parole et l'image. C'est la structure idéale du fonctionnement transitif de la médiation et de la signification : une forme de transitivité réflexive […], et cette forme est parfaitement adéquate à la tâche qui lui incombe. Aussi peut-elle soutenir les deux actes de la parole, témoigner et contempler, donc produire une médiation et révéler à la fois […]. Ces actes sont propres au récepteur, à l'homme qui entend, qui voit et qui comprend la signification de ce qu'il entend et voit[522] ».

Le refus de prétendre à la vérité

---

[520] La participation qui fait de l'âme, usant de son intellect, une forme d'âme divinisée. Il s'agit d'une survivance des concepts néoplatoniciens transmis à la pensée de Suger par Jean Scot mais qui n'est pas rare au Moyen Âge, notamment chez les théologiens du réalisme. H.C. Van Elswijk, *Gilbert Porreta : sa vie, son œuvre, sa pensée*, Leuven, Spicilegium sacrum Lovaniense, 1966, p. 215 ; Il n'est pas superflu de rappeler que la divinisation humaine ne constitue pas, chez Jean Scot, une assimilation parfaite. L'homme n'est divinisé que parce que Dieu se révèle en l'homme sous un mode théophanique : l'homme peut être dit divin car Dieu se montre par lui.

[521] Bernard McGinn et Juliette Lemaire, « Jean Scot Érigène. Une introduction », *Les Études philosophiques*, nº 104, 18 février 2013, p. 7-11.

[522] Anca Vasiliu, *Eikôn : l'image dans le discours des trois Cappadociens*, *op. cit.*, p. 92.

C’est, semble-t-il, au terme d’un processus intellectuel que le fidèle trouve le véritable sens de l’image, sens par lequel elle s’efface au profit d’une relation de l’homme à Dieu sur le mode théophanique. Les images créent une relation à Dieu dont elles ne sont pas les supports. Elles y mènent non en elles-mêmes, mais par leur propre négation et sont, en somme, une propédeutique amenant à l’union entre Dieu et celui qui les regarde. Comme le souligne Olivier Boulnois, à propos des théories occidentales de l’image, « la doctrine a permis, et même prévu, la liberté de l’artiste, notamment en raison d’une certaine indifférence à l’égard des figures matérielles que pouvait prendre l’image[523] ». Plus encore, à Saint-Denis, la liberté du concepteur est associée vraisemblablement à une mise en garde du regardeur face à l’image. La liberté qui gouverne la création transparaît dans les formes plastiques choisies. Elle implique pour l’observateur une nécessaire posture de défiance face à l’image matérielle. Montrer comme étant dépendante du prisme individuel de son concepteur, l’image ne peut pas, par conséquent, être pensée comme la mise en présence de ce qu’elle donne pourtant à voir. Elle invite le spectateur au dépassement de sa matérialité et de sa forme.

Au tympan, en prière, l’abbé Suger semble l’acteur de la théophanie. Transporté par la méditation, il reçoit et conçoit intérieurement l’image de Dieu, image projetée sur le tympan, de la même manière que lorsqu’il affirme :

> « J’ai l’impression de me trouver dans une région lointaine de la sphère terrestre, qui ne résiderait ni toute entière dans la fange de la terre, ni toute entière dans la pureté du ciel et de pouvoir être transporté, par la grâce de Dieu, de ce [monde] inférieur vers le [monde] supérieur suivant le mode anagogique[524]. »

La fange de la terre, évoquée par l’abbé, semble signifier le rattachement au monde corporel. Le texte fait écho en cela à l’image sculptée : l’abbé se tient au niveau de la résurrection des corps. En revanche, il paraît dépasser le monde corporel puisque ses mains et sa tête, instruments de sa prière, sont placées dans la mandorle[525]. Cette posture témoigne

---

[523] Olivier Boulnois, « L’image intelligible », art. cit.

[524] Suger, *Oeuvres. Tome I*, *op. cit.*, p. 134.

[525] En outre, le geste de prière englobé dans la mandorle de l’abbé est proche de l’*immixtio manuum*, signe d’allégeance mais aussi d’union.

visuellement de l'entre-deux dans lequel il se tient. Nous aurons l'occasion d'y revenir. On retrouve sur le vitrail une posture similaire de l'abbé. Dans le panneau de l'Annonciation, seul son buste pénètre le cadre du médaillon dans lequel est figurée la scène biblique [Figure 32][526]. Le corps est représenté comme la base de l'ascension vers l'union avec Dieu et ce cheminement dépasse la sphère sensible, mais ne s'en détache pas, ce qui indique que l'image est une trace d'un phénomène mental[527].

Sur le tympan, la mandorle souligne le caractère théophanique de l'image. Elle est le reflet dans la pierre de la manifestation terrestre de l'image du Christ, qui est à la fois une révélation de Dieu en l'homme et, à la fois, le résultat de l'élan de l'homme vers Dieu, selon une réciprocité décrite par Jean Scot :

> « Nous devons donc comprendre que Dieu et la créature ne constituent pas deux réalités distinctes l'une de l'autre, mais constituent une seule et même réalité. Car c'est par un concours mutuel que la créature subsiste en Dieu et que Dieu se crée sous un mode extraordinaire et inexprimable dans la créature, en se manifestant Lui-même[528]. »

La mandorle est un motif ambivalent qui marque la révélation de Dieu, sa gloire, comme il sépare concrètement l'image du Christ de l'homme. Le motif signifie probablement autant la

---

[526] Le panneau, lourdement restauré, est connu par des lithographies.

[527] C'est également ainsi que nous pouvons lire la représentation de l'abbé aux pieds de la table, sur le vantail de la porte représentant la *fractio panis* du repas des pèlerins d'Emmaüs, connue par des dessins. Jean Scot, dans son *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, distingue les notions de *mysteria* et de *symbola*. Il prend l'image de la multiplication des pains et la rapporte à celle de l'eucharistie. Il explique alors que les mystères, dont les sacrements, reçoivent deux modes : celui de l'action, c'est-à-dire de la réalité historique, et de la parole, c'est-à-dire de la signification spirituelle. Selon la métaphore du pain, Jean Scot Érigène distingue alors les « charnels », qui perçoivent uniquement par les sens le niveau littéral et consomment les pains, et les « spirituels », qui en saisissent le sens éternel et mystique. Les « spirituels » ramassent les morceaux restants des pains, les miettes qui sont « les sens les plus subtils et difficiles de la sainte Écriture et des sacrements visibles que les docteurs de l'Église ressemblent et recueillent » comme semble le faire l'abbé au pied de la table**.** Nous renvoyons à l'article de Jean Pépin, « *Mysteria* et *Symbola* dans le commentaire de Jean Scot sur l'Évangile de Saint Jean », *The mind of Eriugena, op. cit*., p. 16-30. Notons que la table était placée sur un marchepied à arcatures similaire à celui sur lequel se posent les pieds le Christ du tympan. Le marchepied représente probablement le « pallier du monde sensible », base et tremplin de la contemplation. Max Polonovski, « Deux dessins inédits exécutés pour Roger de Gaignières concernant l'église abbatiale de Saint-Denis », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1988, p. 348-356.

[528] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre III, op. cit.* , 678 C, p. 167.

participation de l'abbé à la louange divine que la manifestation que Dieu, en retour, suscite de lui-même chez l'abbé. Elle indique l'union et, dans le même temps, la distance entre Dieu et sa créature et figure le mode imparfait de la révélation divine qui a lieu non de manière directe, mais par rayonnements.

Quoi qu'il en soit, la représentation de l'abbé au pied de la mandorle n'est pas purement mémorielle. Elle indique probablement que l'ensemble du programme n'est rien d'autre que la mise en image de Dieu, telle que Suger en est l'acteur. Entre les réalités terrestres et les réalités spirituelles, l'abbé est, semble-t-il, dans ce que l'Érigène décrit comme un état intermédiaire, un « troisième monde[529] » : celui-ci constitue une « sorte de tiers pour transgresser la dualité[530] ». En somme, la théophanie est une image qui, bien qu'imparfaite pour appréhender Dieu, est toutefois le seul mode de connaissance possible de celui-ci par l'homme[531]. Le tympan est la trace matérielle de la théophanie, cette « expression de Dieu par Dieu dans sa création [qui] est simultanément une "expression de la créature spirituelle par elle-même"[532] ». Par ailleurs, ce mode de relation de l'homme au divin explique que le décor et l'architecture de Saint-Denis ne soient pas considérés par l'abbé comme le seul fait de l'homme, mais aussi comme celui de Dieu qui se manifeste par le biais de l'homme accueillant humblement sa sagesse et la transmettant à son tour[533]. La pureté de l'abbé est la garantie d'une conformité relative entre les images matérielles et Dieu puisque, comme un réceptacle vertueux, son être ne dénature la théophanie que dans la mesure où l'écart entre l'image de Dieu et Dieu lui-même est inéluctable.

---

[529] Jean Scot Érigène, *Homélie sur le prologue de Jean*, éd. Edouard Jeauneau, Paris, Les Éditions du Cerf, 1969, XIX, 294 A–294 B, p. 293-295.

[530] Cet état est permis par le phénomène théophanique. Emmanuel Falque, *Dieu, la chair et l'autre*, *op. cit.*, p. 89.

[531] L'idée d'un troisième monde semble être un héritage de la pensée de Maxime le Confesseur qui théorise l'idée d'une « limite entre les deux sphères du monde, celle des sens et celle de l'esprit, et ce point de jonction des deux sphères qui dans leur attraction réciproque constituent le monde, devient précisément le lieu où le transcendant apparaît comme le tout-autre dans ce monde de l'immanence. » Hans Urs von Balthasar, *Liturgie cosmique : Maxime le Confesseur*, Paris, Aubier, 1947, cit. p. 48.

[532] Jean Trouillard, « Érigène et la théophanie créatrive », *The mind of Eriugena*, *op. cit.*,p. 98-113, cit. p. 99.

[533] « Car je suis homme, lui est Dieu. Tout ce que j'ai reçu, c'est de lui que je l'ai reçu. » Jean Scot Érigène, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, *op. cit.*, III, IX, 325 B, p. 252-253.

L’homme et l’image : création et réception

L’ouvrier de Dieu

La sculpture ne montre pas Dieu comme réalité, mais comme image restaurée dans l’homme, construction de la méditation, car « tout ce que l’on peut concevoir par l’intelligence ou percevoir par les sens n’est rien d’autre que l’apparition de celui qui est non apparent [534] ». Nous l’avons signifié par ailleurs, il importe pour l’abbé Suger de réhabiliter le corps qui, comme la raison et même imparfait, est l’habitacle de Dieu sur terre. Toutefois, il n’en est pas moins nécessaire de comprendre l’incomplétude de la réception humaine du divin et de dépasser les catégories terrestres de sa compréhension en acceptant humblement l’incapacité humaine de pénétrer le mystère de Dieu. Il semble que si l’élévation spirituelle *via* le monde sensible est bien permise selon Suger, contrairement à ce qui a pu être souligné, l’image n’en est probablement pas uniquement le moyen, mais aussi le témoignage. Si Panofsky, relevant la mise en avant personnelle de l’abbé, y voyait le témoignage de « sa vanité personnelle », c’est qu’il n’avait pas pris en considération la valeur même de l’image[535]. Par sa présence au sein du

---

[534] « Le troisième monde est celui qui, tel un moyen terme, opère en soi la jonction du monde supérieur des réalités spirituelles et du monde inférieur des réalités corporelles, et qui, de ces deux mondes, n’en fait qu’un. Ce troisième monde se rencontre seulement dans l’homme, en qui toute la création est ramenée à l’unité » Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre III*, *op. cit.,* 633 A-633 B. L’idée d’un échec de l’entendement sera indirectement reprise par saint Anselme qui utilise fréquemment la métaphore de la vision, comme Jean Scot l’avait fait, pour expliquer le processus humain de la connaissance divine. Pour l’évêque, la création humaine transmet un discours qui s’adresse à la vue mais surtout au sens intérieur de l’homme puisque « ce que la raison démontre ainsi est visible dans le sujet, tandis que les autres rectitudes ne peuvent être perçues que par l’esprit ». Anselme de Cantorbéry, *Oeuvres philosophiques, op. cit.,* p. 247. Selon saint Anselme, Dieu est l’Un et l’homme, parce que soumis au péché, ne peut échapper à la division. Mais Dieu a donné à celui-ci la raison par laquelle il doit se souvenir de lui et le glorifier. Selon l’auteur, « la raison est pour l’âme comme les cinq sens pour le corps » (*ibid.*, p. 334), c’est-à-dire qu’elle peut approcher l’essence de Dieu mais que l’homme doit prendre conscience des limites de son usage. La raison ne peut comprendre ce qui est plus grand qu’elle, comme l’Éternité qui « surmonte le temps humain ; l’imagination qui représente et divise en représentant, est dès lors invitée à laisser le champ à une nouvelle instance du savoir ; il ne s’agit plus de *cogitare*, mais de voir selon son intellect ». Sur ces questions, voir Gilbert Paul, « L'éternité de Dieu dans le *Proslogion* de saint Anselme », *L’attualità filosofica di Anselmo d’Aosta*, éd. Maternus Hoegen, Roma, Pontificio Ateneo san Anselmo, 1990, p. 65-82, cit. p. 14.

[535] Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique ; précédé de L’abbé Suger de Saint-Denis*, *op. cit.*, p. 62 ; Le portrait que dresse Panofsky de l’abbé comme de cet être « vaniteux, spirituel et animé d’un entrain irrésistible » est bien sûr dépendant de l’époque à laquelle il l’étudie, mais force

décor, l'abbé fait, semble-t-il, preuve d'humilité. L'image sculptée et le texte sont désignés comme ses œuvres, c'est-à-dire comme les résultats de sa pensée personnelle. Ils sont, en tant que créations humaines et personnelles, désignés comme imparfaits à saisir le divin ou à le représenter, de telle sorte que « la prétention à l'égalité rendrait l'image fallacieuse. Mais une image dissemblable ne nous trompe précisément jamais. Ainsi le Principe se manifeste à travers la dissemblance, non plus *malgré elle*, mais *grâce à elle*[536] ». La présence de Suger figure son rôle de concepteur et l'offre comme modèle d'une élévation à l'observateur, faisant ainsi de Saint-Denis un édifice où « le rôle de l'artiste est donc de manifester la structure théophanique de l'être[537] ».

La dialectique n'est pas propre à Saint-Denis. À Conques, Jean-Claude Bonne a mis en lumière un dispositif tout autre et qui invite l'observateur à considérer l'avenir comme relevant du champ des possibles. La modalité de représentation du mot « FUTURUM » est ainsi particulière, « comme si le futur n'était pas encore tout à fait écrit pour le pécheur et restait donc ouvert[538] ». De là à concevoir le *Gislebertus hoc fecit* de l'image du Jugement dernier de Saint-Lazare d'Autun selon les mêmes modalités que la représentation de Suger à Saint-Denis, il n'y a qu'un pas. L'inscription donnerait à voir, par la mise en présence du concepteur ou de l'artisan, la dépendance des images avec leur construction intellectuelle, actuelle et donc imparfaite. Dans le cas de Saint-Lazare d'Autun, cela semble probable. Comme le remarque, à juste titre, Pierre-Alain Mariaux, « malgré sa présence centrale, Gislebertus ne cherche ni à se poser en juge, ni à se substituer au Christ ; l'inscription sur la mandorle l'en dispense : *omnia dispono solus*, dit le Christ [539] ». Possiblement, les deux inscriptions se répondent, en distinguant la Création de Dieu de celle de l'artisan : cette dernière est humaine et ne correspond pas parfaitement à une réalité divine. Le rôle de l'inscription, accompagnant l'image en ce sens,

---

est de constater que la personnalité de Suger est encore aujourd'hui en proie à des jugements personnels qui ont probablement été nuisibles à une étude scientifique du rapport de cet homme à son œuvre.

[536] Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image, op. cit*., p. 156.

[537] Olivier Boulnois, « La rose du néant. Scot Érigène et la manifestation de l'invisible », art. cit., cit. p. 78.

[538] Jean-Claude Bonne, *L'art roman de face et de profil*, *op. cit.*, cit. p. 47.

[539] Pierre-Alain Mariaux, « Quelques hypothèses à propos de l'artiste roman », *Médiévales*, I, n° 44, 2003, p. 199-214, cit. p. 4.

n'est pas rare[540]. Elle fonctionne possiblement comme une mise en garde relative au statut d'artéfact de l'image.

Pour en revenir à Saint-Denis, la place de l'abbé sur le décor signifie que celui-ci parle en son nom, conscient des limites de ce qu'il est capable de percevoir et de donner à voir du Dieu indéfinissable et irreprésentable. Pourtant, l'abbé l'affirme, il n'est pas le créateur de l'abbatiale ou de ses images, mais l'instrument de Dieu. C'est ce qui apparaît clairement lorsqu'il écrit, commentant les approvisionnements miraculeux et à propos du Dieu, que « l'identité de l'auteur et de l'œuvre fait la capacité de l'ouvrier[541] ». Dieu est, selon l'abbé, à la fois l'auteur et le sujet de l'œuvre elle-même, là où lui n'en est que la main-d'œuvre. Il est fort possible que Suger rende compte de ce que, en lui-même, il reçoit de l'image de Dieu par l'esprit et la retranscrit : la création réelle de l'image du portail n'est elle-même que le reflet d'une image intérieure qui vient du divin. Ouvrier du Dieu artisan, Suger est celui qui retranscrit l'harmonie de l'œuvre de Dieu, lui qui « en tant que par nature Créateur et Artisan de tous, [amène] l'unité de tout ce qui est distant de lui par sa personne[542] ».

Si Suger indique qu'il n'est que l'ouvrier, c'est que l'appréhension de l'édifice et de son décor doit mener l'homme à Dieu, son véritable Créateur, selon la logique qui voudrait que « la vue […] d'un bâtiment fait aussitôt songer à la main de l'architecte même[543] ». Suger n'est que l'intermédiaire d'un message, certes devenu imparfait du fait de la transmission, mais provenant néanmoins du divin. L'abbé ne fait que partager ce qu'il reçoit et l'image créée n'est pas complètement inapte à mener à Dieu, car la vérité dégradée qu'elle contient provient de son origine transcendantale. La théorie classique de la philosophie platonicienne puis néoplatonicienne constitue la base de la relation de l'homme au transcendant, appliquée fréquemment à l'étude philosophique de l'art.

Rappelons qu'au Moyen Âge, l'artisan ou le concepteur n'est pas perçu comme un artiste puisque « la forme de l'artéfact était déjà disponible d'avance, et [que] l'artisan n'a fait

---

[540] Herbert L. Kessler, « Real absence: early medieval art and the metamorphosis of vision", *Morfologie sociali e culturali in Europa fra trada antichità e alto Medievo: 3-9 april 1997. Tomo secondo*, éd. Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, Presso La sede des Centro, 1998, p. 1157-1212.

[541] Suger, *Oeuvres. Tome I, op. cit*., p. 13.

[542] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua, op. cit.*, XL, 225 A, p. 298.

[543] Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection, op. cit.*, I, 8, p. 31.

que l'unir à la matière[544] ». Nous l'avons souligné, si la forme « disponible d'avance » provient de Dieu, la conception de l'artéfact n'est pas pour autant dégagée de l'individualité de son créateur. Simplement, l'individualité qui transparaît dans l'objet créé le rend à la fois adéquat à la forme universelle, car elle provient de la manifestation en l'homme de Dieu, et l'exprime à la fois de manière inadaptée, car cette manifestation est soumise aux catégories humaines de l'entendement et sa figuration l'est aux modalités de la matière. En définitive, la dualité de l'individualité de l'artisan s'explique par celle de sa nature : il n'est pas uniquement fait à l'image de Dieu, mais aussi à la ressemblance, le terme induisant une différence et une déficience avec son modèle.

La relation communautaire, c'est-à-dire allant au-delà de l'individu pour établir un dialogue avec l'autre que l'image artificielle façonne est la garante de sa vérité transcendante et de sa valeur spirituelle. Comme dans les écrits de Plotin « la sculpture devient la manifestation d'une vision intérieure de l'artiste, de quelque chose d'invisible qui n'a pas un aspect purement subjectif, mais qui prétend à l'objectivité, ce qui le rend communicable[545] ». Le monde visible est le support d'une démarche spirituelle, un principe bien ancré chez les Cappadociens, comme Basile de Césarée :

> « Il [le monde visible] s'offre en effet à notre esprit pour le guider, par les objets visibles et sensibles, jusqu'à la contemplation des invisibles, selon ce que dit l'apôtre : Les perfections invisibles de Dieu sont, depuis la création du monde, et par le moyen de ses œuvres, offertes à la contemplation de nos esprits[546]. »

Parce que l'objet visible établit un lien entre son prototype, son créateur et son regardeur, il est apte à rendre compte de la réalité d'une vérité supérieure[547]. Maxime le Confesseur

---

[544] Olivier Boulnois, « La création, l'art et l'original : implications esthétiques de la théologie médiévale », *Communications*, 64, 1997, p. 55-76, cit. p. 58.

[545] Jacques Larfouilloux, *Sculpture et philosophies, op. cit.*, p. 105.

[546] Basile de Césarée, *Homélies sur l'Hexaéméron, op. cit.*, Homélie I, 6, p. 111.

[547] « À ce processus d'émanation est associé l'artiste. La forme transcendante avant de descendre vers la pierre est dans son esprit, parce que, comme Phidias, il peut saisir l'invisible. » Eugénie De Keyser, *La signification de l'art dans les « Ennéades » de Plotin, op. cit.*, p. 42. « L'artiste n'est pas un instrument matériel, mais il est entraîné par quelque chose qui le dépasse et qui peut agir sur lui à la manière du texte préconçu à quoi se plie l'acteur ; cependant, il est supérieur au simple exécutant, parce que ce qu'il fabrique ne vient pas d'un homme, mais est découvert ailleurs. » *Ibid.*, p. 85.

explique la fonction de l'imaginal ainsi, en utilisant le terme d'image comme support d'un lien relationnel :

> « Il y a par son intermédiaire une relation entre deux pôles ; je veux dire le pôle de l'imagineur et celui de l'imaginé dont par l'intermédiaire de l'imaginal, la relation entre ces pôles, l'image, naît, qui est le terme d'une opération et d'une passion ; opération de la faculté de recevoir des images et "passion" de ce qui est susceptible d'en "imprimer", dont la relation se fait par l'intermédiaire de l'imaginal par coaptation de ces pôles[548]. »

La sculpture est le point de dialogue entre deux hommes, son créateur et celui à qui elle s'adresse, mais c'est son objet qui se révèle à chacun. L'observateur, qui entre en contact avec les images, ne l'est pas seulement par le biais de ses sens physiques, mais aussi de son intellect. La distinction entre ces deux modes de perception est définie par les Pères comme anagogique et mène par étapes depuis les principes à la cause de tout, Dieu. À Saint-Denis, le *titulus* en vers léonins de la porte indique :

> « Qui que tu sois, si tu désires exalter la gloire des portes, n'admire ni l'or ni la dépense, mais le travail de l'œuvre. L'œuvre noble resplendit, mais que cette œuvre qui brille dans sa noblesse illumine les esprits afin qu'ils aillent, à travers de vraies lumières, vers la vraie lumière où le Christ est la vraie porte[549]. »

Ici, l'abbé Suger reprend manifestement Grégoire de Naziance selon lequel la relation entre la Trinité et l'unité de Dieu peut être décrite comme celle des vraies lumières vis-à-vis de la vraie lumière. Le Christ est la lumière rendue accessible aux hommes de la vraie Lumière divine qui est trop éblouissante pour une appréhension directe :

> « Il était la vraie lumière qui éclaire tout homme venant dans le monde (Jn. 1, 9), c'est le Père ; il était la vraie lumière qui éclaire tout homme venant dans le monde, c'est le Fils ; il était la vraie lumière qui éclaire tout homme venant dans le monde, c'est l'autre Paraclet. Il était, et il était, et il était ; mais il était un. Il était lumière et lumière et lumière ; mais une seule lumière, un seul

---

[548] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua, op. cit.*, XIX, 192 B-193 A, p. 243-244.

[549] Suger, *Œuvres. Tome I, op. cit*, p. 117.

> Dieu. C'est ce que David aperçut jadis, quand il disait : Dans ta lumière nous verrons la lumière (Ps. 35, 10). Et nous, maintenant, nous avons vu et nous prêchons : de la lumière – le Père –, nous saisissons la lumière – le Fils –, dans la lumière – l'Esprit –, théologie brève et simple de la Trinité[550]. »

Une chose est la matière, une autre est l'œuvre. L'abbé insiste sur l'importance de considérer non la chose sensible, mais le *labor operis*. Il s'agit donc de prendre en compte l'impact de l'objet non sur l'œil, mais sur l'esprit. Jean Scot explique, dans son commentaire de la *Hiérarchie céleste* :

> « Nous pourrions prendre des paradigmes des ordres les plus bas de la nature : cette pierre ou ce bois est une lumière pour moi. Et si vous me demandez comment, ma raison me conseille de vous répondre : par la considération de telle ou telle pierre, beaucoup de choses me viennent à l'esprit qui illuminent mon esprit[551]. »

À ce titre, la création par l'homme jouit chez Suger d'un statut privilégié, statut probablement hérité des Cappadociens :

> « Savoir manier et disposer la matière inanimée, de sorte que la technique déployée dans les mécanismes fasse quasiment fonction d'âme pour le matériau, [et qu'ils] permettent d'imiter le mouvement, le son, l'allure, etc., démontrerait l'existence de quelque chose de tel en l'homme, par lequel, au moyen de sa faculté d'observation et d'invention, il peut concevoir en lui-même et préparer les mécanismes de sa réflexion ; ensuite, grâce à sa technique, il les fait fonctionner, montrant ainsi au moyen de la matière ce qu'il a conçu. […] Il existe en l'homme un esprit qui est autre chose que ce que l'on peut voir, et qui, dans le caractère invisible et spirituel de sa propre nature, conçoit à l'avance en soi-même cette machine, pour ensuite, en utilisant la matière, concrétiser aux yeux de tous l'idée qui s'est développée en lui […]. C'est la technique qui conduit au résultat voulu ; or cette technique est une pensée sûre qui agit vers un

---

[550] Voir sur cette citation et ses implications Guillaume Bady, « La lumière, image de Dieu et nom de l'homme chez Grégoire de Nazianze », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 97, n° 4, 2013, p. 459-476.

[551] Jean Scot Érigène, *Expositiones in Ierarchiam coelestem*, *op. cit.*, I, 4.

> but à travers la matière, et la pensée est un mouvement et une faculté propre de l'esprit[552]. »

Selon une vision affirmée par Plotin, le travail de création n'est pas uniquement assemblage de matière, mais relève de la part raisonnable de l'homme et de la technique qu'il utilise[553]. Le procédé de création ne révèle pas uniquement un artéfact, mais révèle aussi, de manière concomitante, l'artisan à lui-même. Il est un moyen de retour de l'homme à l'image divine qu'il porte en lui. L'homme devient, à l'instar de Dieu, un démiurge :

> « Si c'est lui qui a accordé à notre nature la capacité d'agir, c'est nous-même qui construisons une maison ou produisons un siège, une épée, une charrue et tout ce dont nous pouvons avoir besoin dans notre vie ; prises individuellement, ce sont là nos œuvres, mais elles renvoient à celui qui est notre cause et qui a créé notre nature avec sa capacité d'acquérir toute science[554]. »

Admirer le travail plutôt que la matière, c'est parvenir au principe raisonnable de l'art, à la fois forme et matière, et donc à sa propre part raisonnable, à l'image de Dieu que l'on est soi-même[555]. Suger semble indiquer dans le *titulus* de la porte que le discours et la forme, non la matière, illuminent l'esprit. Si le portail est bien un relais qui mène à l'élévation ce n'est pas par sa matérialité, mais parce qu'il est l'œuvre de Suger qui donne à voir Dieu sous un mode théophanique. C'est pourquoi l'abbé oppose la porte matérielle, fabriquée de toutes pièces et

---

[552] Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection, op. cit.*, I, 20-22, p. 39-40.

[553] « Mais s'il y a là-bas une idée de l'homme, il y a aussi une idée de l'être raisonnable et de l'artiste et les arts y sont aussi, puisqu'ils sont le produit de l'intelligence. » Plotin, *Ennéades. V*, *op. cit.*, 9, 12, 1-2.

[554] Grégoire de Nysse, *Contre Eunome. II*, *op. cit.*, 2, VII, 237, p. 263. La capacité de créer de l'homme est la marque de l'« énergie créatrice » de Dieu puisqu'« en effet, si cette subsistance était considérée comme impassible, son impassibilité offrirait assurément de la résistance à celui qui agit et donc si l'activité est empêchée, il n'y aura certainement pas de produit résultant de l'activité. » *Ibid.*, 2, IX, 375, p. 353. Cet aspect de sa théologie permet à Jean Daniélou d'écrire que « Grégoire compare l'univers à un travail qui permet de connaître non la nature, mais l'art de l'ouvrier. » Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique*, *op. cit.*, p. 138.

[555] « Dans les arts qui se rattachent à l'activité créatrice, même quand s'interrompt leur activité, l'œuvre demeure : ainsi en est-il [des travaux] d'architecture, de charpente, [des travaux] de la forge, du tissage, et autres du même genre qui, en l'absence d'ouvrier, manifestent encore clairement par eux-mêmes son savoir-faire ; si bien qu'il t'est loisible d'admirer dans son œuvre, et l'architecte et le forgeron et le tisserand. » Basile de Césarée, *Homélies sur l'Hexaéméron*, *op. cit.*, Homélie I, 7, 7 C, p. 115.

procédant de la technique humaine, à la « vraie porte », qu'est le Christ. L'invitation de l'abbé à une telle distinction mentale concernant la porte reçoit toute son importance lorsque l'on comprend le mouvement de l'esprit et celui du corps comme deux choses qui, bien qu'assemblées en ce monde, opèrent un travail distinct et parallèle : les sens corporels perçoivent l'or, mais c'est l'esprit, faculté humaine s'il en est, qui permet d'admirer l'œuvre. Recommander l'usage de l'esprit plus que des sens, c'est inviter l'homme à se concevoir comme un être spirituel et à se dégager momentanément des contingences du monde terrestre. Grégoire de Nysse explicite ce procès de discernement par le biais de la métaphore de l'artisanat, une métaphore qui semble fort signifiante lorsque nous la considérons en relation avec la porte de l'abbatiale de Suger :

> « L'or et l'argent sont alliés, on remarque un travail technique, qui a permis de fondre ensemble ces métaux […]. C'est le métal qui a subi la séparation ; la technique, elle, n'a pas été scindée en même temps que les métaux. Car comment diviser l'indivisible ? Pareillement, la nature spirituelle de l'âme s'observe lors de l'agrégation des éléments [corporels et incorporels] et elle n'est pas séparée lorsqu'ils se désagrègent[556]. »

De même que la nature humaine est définie par la fusion du corps et de l'âme, l'œuvre est à la fois matière et technique. Savoir dépasser la matière de l'œuvre, c'est tracer en soi un chemin depuis sa perception sensible jusqu'à sa nature raisonnable. Suger l'affirme, ce ne sont pas les lumières de l'or qui illuminent, mais bien les lumières de l'esprit de ceux qui perçoivent l'œuvre et qui, au-delà de son support matériel et à travers son discours, atteignent la lumière divine. L'admiration portée à la nature raisonnable de l'ouvrier, seule véritable image de Dieu selon la Genèse, est indirectement l'admiration portée à Dieu lui-même.

Le mouvement anagogique

Le processus de réception d'une création humaine est défini comme double. D'une part, il s'agit d'une perception par les sens de la matérialité de l'artéfact et, d'autre part, d'une

---

[556] Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, *op. cit.*, I, 32, p. 46.

compréhension raisonnable : l'image, en cela, suscite un procédé d'abstraction. À la lumière de ce procès, il est possible de comprendre l'anagogie, telle que la définit l'abbé. Le transport spirituel anagogique ne paraît pas relever d'une qualité intrinsèque à l'image. Ce ne sont ni la matérialité ni la forme d'un décor qui, actives, font passer l'homme vers le divin. L'image est un relais dans la mise en présence de l'objet, Dieu en l'occurrence, sans pour autant le contenir. Elle doit, conformément à la définition qui en est faite à l'époque carolingienne, être tenue pour matérielle et par conséquent incapable de rendre compte du divin, ce que Suger affirme. Reprenons le célèbre passage dans lequel l'abbé dépeint le processus anagogique que déclenche en lui la considération des gemmes :

> « Ainsi lorsque, dans mon amour pour la beauté de la maison de Dieu, la splendeur multicolore des gemmes me distrait parfois de mes soucis extérieurs et qu'une digne méditation me pousse à réfléchir sur la diversité des saintes vertus, me transférant des choses matérielles aux immatérielles, j'ai l'impression de me trouver dans une région lointaine de la sphère terrestre, qui ne résiderait pas toute entière dans la pureté du ciel et de pouvoir être transporté, par la grâce de Dieu, de ce [monde] inférieur vers le [monde] supérieur suivant le mode anagogique[557]. »

Décrivant son transport, Suger utilise la forme verbale réflexive. La vision des gemmes, écrit-il, *le distrait* et *le pousse à* (*me curis devocaret*). Ce sont bien la *digne méditation* et le fait de *réfléchir* (*meditation insistere persuaderet*), des actions strictement humaines dont il est l'acteur, qui suscitent son transport, et non les gemmes. L'élévation spirituelle est définie comme intérieure : elle est décrite comme une *impression (videor videre me)*, une modalité en puissance de l'homme plutôt que de l'image. La matière n'est pas le support de l'anagogie, mais entraîne l'homme dans un processus anagogique, procédé de l'esprit humain[558]. Seul

---

[557] Suger, *Oeuvres. Tome I*, *op. cit.*, p. 134-135.

[558] Dominique Poirel souligne le décalage entre les conceptions esthétiques de Suger et celles du Pseudo-Denys, dans la mesure où le théologien considère les représentations faites par les créatures comme impropres à définir Dieu. Selon l'auteur, le terme d'« anagogie » serait inadéquat pour qualifier la création surgérienne, d'autant que l'abbé « se garde de multiplier les divisions et les triades au même degré que son contemporain Hugues ». Il nous semble que les divisions et triades sont très présentes à Saint-Denis et notamment, comme nous l'avons vu, dans la représentation sculptée du tympan. Il semble également que l'image ne soit pas considérée de manière si tranchée comme une représentation de Dieu, mais bien plutôt comme celle d'une théophanie, c'est-à-dire la réception intérieure de Dieu par l'homme. L'inadéquation de l'image n'est pas niée par l'abbé. Dominique Poirel, *Des symboles et des anges*, *op. cit.*, p. 498-499. La même réflexion invite Bernard Rordorf à distinguer la conception de l'image chez Hugues de Saint-Victor et chez l'abbé Suger, distinction entre « la distanciation ironique ou […]

l'homme possède la capacité de distinguer la matérialité de l'image et la Vérité du divin, que la première ne contient pas, et de s'élever « vers le vrai à travers les choses matérielles » ou pour être plus exact, « vers le vrai par-dessus les choses matérielles [559] ». La compréhension de l'image n'est pas uniquement du ressort d'une appréhension de sa matérialité, dans la mesure où selon l'abbé « l'œuvre dépassait la matière[560] ». L'esprit s'en détache au contraire pour ne conserver que la construction intellectuelle, puis dépasser cette dernière également, car « le mouvement anagogique est à la fois abandon des rencontres et des activités intellectuelles – et par conséquent, "de tout le sensible et de tout l'intelligible, de tout ce qui n'est pas et de tout ce qui est" –, et une élévation de l'intellect "autant qu'il est possible, dans l'inconnaissance, vers l'union avec Celui qui est au-delà de toute essence et connaissance grâce à une extase purement déliée et détachée de tout"[561] ». L'homme seul est capable de revenir à Dieu et l'image ne peut pas être dite représentation ni sensible ni intellectuelle de son objet[562]. Il s'agit donc d'une double purification, portant sur la matière et la pensée, car « si la négativité qui purifie l'intelligible et celle qui purifie le sensible s'exercent en effet à des plans différents, elles ne constituent qu'un seul et même mouvement anagogique, déployé par un seul et même sujet[563] ».

Suger l'affirme l'« opulence terrestre » et les « ornements ecclésiastiques » permettent l'« expérience de la gloire future de Dieu (*Quo experimento glorie future Dei*)[564] ». Or la notion d'expérience, du latin *experientia*, signifie l'action de provoquer un phénomène ou la tentative

---

le mouvement de transcendance » anagogique. Bernard Rordorf, *Liberté de parole : esquisses théologiques*, Genève, Labor et Fides, 2005, p. 114-115. Or, il nous semble qu'ici les réflexions de l'auteur reposent sur une mauvaise compréhension de l'anagogie définie pas Suger. L'anagogie n'est pas une qualité de l'image mais doit être comprise comme le processus relevant à la fois de la logique du paradoxe et de la transcendance, la première menant à la seconde.

[559] Suger, *Oeuvres. Tome I*, op. cit., p. 117. C'est le sens que nous semble revêtir ici *per materialia*, qui indiquerait outrepasser plus que traverser.

[560] *Ibid.*, p. 133.

[561] Ysabel de Andia, *Henosis : l'union à Dieu chez Denys l'Aréopagite*, New York, E. J. Brill, 1996, cit. p. 375. Cependant cette élévation ne se situe par au-delà de soi-même comme le suggère l'auteur. Elle mène à soi-même dans ce qu'il y a de plus intime : l'*imago Dei*.

[562] Comme chez Grégoire de Nysse, la connaissance suppose un saut du domaine perceptible à celui « du monde des reconstructions de l'esprit ». Mariette Canévet, « La perception de la présence de Dieu : À propos d'une expression de la XIe homélie sur le Cantique des Cantiques », *Epektasis mélanges patristiques offerts au cardinal Jean Daniélou*, éd. Jacques Fontaine et Charles Kannengiesser, Paris, Beauchesne, 1972, p. 443-454, cit. p. 445.

[563] René Rocques, « Symbolisme et théologie négative chez le Pseudo-Denys », art. cit., cit. p. 106.

[564] Suger, *Œuvres*. *Tome II, op. cit*., p. 215.

de le comprendre. Elle invite à relativiser la véracité de la chose expérimentée et explicite davantage la place de répétée de l'abbé au sein des images qu'il a lui-même conçues comme les traces tangibles de sa propre *experientia*[565]. Il s'agit du mode même de la théologie apophatique qui « s'alimente à une source où s'origine aussi l'intentionnalité de la conscience : l'expérience spirituelle[566] ».

L'impact du Pseudo-Denys sur les conceptions esthétiques de Suger ne peut pas se résumer à un transport de l'esprit humain des choses matérielles vers les choses célestes. L'anagogie n'est pas l'analogie : elle ne suppose aucun parallélisme, mais implique, contrairement à la première, un renoncement. À Saint-Denis, elle ne fait pas uniquement un lien entre le prototype et les signes matériels qui l'expriment en image, mais elle induit la prise en considération de la distance qui les sépare et suscite un fort rejet de ces signes, trop dissemblables. Ce rejet sera le tremplin de l'ascension spirituelle intérieure dans une relation à l'image qui requiert un dépassement. L'âme doit ainsi, comme dans les écrits de Grégoire de Nysse, « se déprendre des biens visibles pour s'attacher aux réalités invisibles. Or pour s'en dépendre, il faut qu'elle comprenne leur vanité, qu'elle s'aperçoive qu'elle a été victime d'une illusion, d'une erreur, qu'elle s'est laissé duper par de fausses apparences sans consistance. Alors, elle s'attachera en toute sécurité aux biens réels[567] ».

La définition du processus anagogique chez Suger semble être héritée des théologiens grecs. Selon Maxime le Confesseur, l'architecture de l'église forme une limite. Parce qu'elle est le résultat de l'union de différentes parties, elle permet à ceux qui la fréquentent, de retrouver l'Un divin[568]. L'œuvre construite, faite de main d'homme, est définie comme un entre-deux. Elle est divisée à l'image du sensible, car elle est matérielle. Les divergences sont cependant unifiées sous l'effet du divin et par le biais de l'harmonie des formes imprimées par l'homme. Le procédé anagogique est défini par Maxime comme un mouvement, non pas celui premier du « flux et reflux de la matière » ou de l'action, mais celui de l'âme qui « surmonte toute figure

---

[565] Sur l'*experientia* dans l'exégèse comme « action en signes », Gilbert Dahan, « Herméneutique et procédures de l'exégèse monastique », *L'exégèse monastique au Moyen Âge (XIe-XIVe siècle) : actes du colloque international, Strasbourg, 10-12 septembre 2007*, dir. Gilbert Dahan et Annie Noblesse-Rocher, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2014, p. 115-142.

[566] Charles Wackenheim, « Actualité de la théologie négative », art. cit., cit. p. 159.

[567] Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique, op. cit.*, p. 121.

[568] Véronique Dupont, « Le dynamisme de l'action liturgique. Une étude de la Mystagogie de saint Maxime le Confesseur », art. cit.

et toute forme [et qui] procure autant qu'il est possible la compréhension de ce qui est infini, assez pour suffire au ravissement de l'intelligence[569] ».

L'œuvre faite par l'homme est disparate, mais, parce que ce dernier peut en saisir le prototype en dépassant la réelle divergence matérielle, elle suscite un élan spirituel :

> « Puisqu'ils [les hommes] comprennent parfaitement les choses qui sont signifiées, ils honorent ces choses d'abord, parce qu'elles sont divines et d'un autre monde. Sur cela, ils ne vénèrent pas indignement même les représentations d'elles, qu'elles soient prises des parties les plus élevées de la création matérielle ou des parties moyennes ou les plus basses, et ils séparent par une distinction intellectuelle et avec discernement les choses elles-mêmes de leurs représentations. Ils n'acceptent pas les signes pour les vraies compréhensions, pas les vraies compréhensions pour des signes, mais distribuent à toutes choses leurs définitions et reconnaissances [appropriées], en l'absence de toute confusion [570]. »

La juste louange de Dieu est justement ce qu'entreprend Suger lors de l'édification et de l'ornementation de l'abbatiale. Les choses matérielles sont ordonnées et harmonisées « à la manière de ceux qui par reconnaissance rapportent à leurs donateurs les biens qu'ils en ont reçus[571] ». La glorification de Dieu nécessite, pour l'abbé, l'usage des choses sensibles mises à la disposition de l'homme par le divin lors de la Création et qui, par conséquent, ne peuvent être qualifiées de mauvaises. Cet aspect, dont la portée est universelle, est appliqué à la construction de l'abbatiale par le récit de la découverte des matériaux nécessaires grâce à l'intervention divine, mais aussi par la comparaison de l'abbatiale avec le temple de Salomon :

> « Les richesses de Salomon n'auraient pas plus suffi à son temple que les nôtres à cette œuvre si le même auteur de la même œuvre n'avait doté généreusement ses serviteurs[572]. »

---

[569] Maxime de Chrysopolis, *L'agonie du Christ*, *op. cit.*, IV, 1, p. 27-28.

[570] Jean Scot Érigène, *Expositiones in Ierarchiam coelestem*, *op. cit.*, 50-51.

[571] Suger, *Oeuvres. Tome I*, *op. cit.*, p. 7.

[572] *Ibid.*, p. 13.

L’auteur de l’œuvre n’est autre que Dieu, démiurge de la Création, qui a doté l’homme de toutes les richesses matérielles de la terre.

Conclusion

L'étude du décor de l'abbatiale de Saint-Denis, principalement de la sculpture de son portail, souligne, nous l'espérons, la profonde harmonie de sa mise en œuvre et l'intelligence de sa conception par Suger. La mise en lumière des rapports profonds entre les considérations de l'abbé et celles des théologiens grecs et de Jean Scot permet de comprendre le rôle de l'image artificielle à Saint-Denis. Parce qu'elle est le fruit d'une conception mentale préalable de l'abbé, ce qu'indique partout la présence de ce dernier dans le décor, l'image n'est pas au même rang que le reste des choses sensibles même si, par nature, elle appartient au monde matériel. Suger, suivant Jean Scot, affirme l'importance des images. Elles permettent à l'homme de se servir de « l'imaginaire pour adapter la sainte Écriture aux capacités de notre intellect, pour le reconduire des sens extérieurs vers la connaissance parfaite des réalités intelligibles, comme la compréhension imparfaite de l'enfance à la condition adulte de l'homme intérieur[573]. »

L'homme doit faire bon usage des choses créées en faisant tendre, en l'esprit, le message perçu vers les choses immatérielles. Les images affirment la réalité des choses divines tout en niant leur capacité à en figurer la vérité. La considération par l'homme des formes matérielles offre la possibilité d'un dépassement de l'image artificielle. Elle permet une élévation du regardeur, seule véritable image de Dieu. L'imperfection de l'image matérielle est le moteur du désir du fidèle pour le divin. L'échec de l'entendement maintient l'homme dans une quête qui ne connaît ni de satiété ni d'aboutissement. Selon l'abbé Suger, les choses matérielles et corporelles sont réunies sous un même mode, celui de la condition terrestre. Le décor incite l'homme à considérer les réalités qui l'entourent et celle de sa nature comme il le fait de l'image. Ils sont les signes imparfaits d'une réalité qui le dépasse.

Mais l'image n'est pas pour autant dégagée de toute réalité : elle expose la réalité de la relation théophanique qui manifeste Dieu en l'homme. L'union théophanique, dont la prière et la contemplation sont les moyens, arrache l'espace d'un instant l'homme à sa condition terrestre en faisant de lui le réceptacle de la présence divine. Par sa qualité de trace matérielle de la

---

[573] Jean Scot Érigène, *Expositiones in Ierarchiam coelestem*, 146 B-146 C, cit. et trad. Peter Dronke, « *Theologia veluti quaedam poetria* : Quelques observations sur la fonction des images poétiques chez Jean Scot », *Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie*, *op. cit.*, p. 243-252, cit. p. 243. L'image est qualifiée d'*umbra*, faisant le lien entre ce qui est obscur et la clarté vers laquelle elle dirige l'homme.

théophanie, l'image suscite un cheminement mental similaire chez les fidèles. Sa contemplation leur permet de retrouver en eux, par retranchement, le principe de ce qu'ils sont[574].

En fin de compte, la perception sensible du fidèle contemplant l'abbatiale est, comme son intellect, un moyen de percevoir « merveilleusement » autre chose que ce que l'image contient : l'image suscite « une modalité intensive et admirative du regard[575] ». Le fait perçu produit un émerveillement, une « suspension concertée et provisoire […] entre interrogation, atterrement et admiration[576] ». Pour Maxime le Confesseur, dans le processus anagogique, l'église se fait le miroir de l'âme qui la contemple. Elle l'invite à un dépassement du sensible :

> « C'est peut-être en vue de cette âme que l'église faite de main d'homme qui en est symboliquement un modèle grâce à la variété des réalités divines qui s'y trouvent nous a été livrée sagement pour nous guider vers ce qui est plus élevé. […] Par la contemplation anagogique, disait [le bienheureux vieillard], *l'église est un homme spirituel, et l'homme est une église mystique*[577]. »

L'église donne la possibilité « d'un apprentissage et d'un enseignement de l'âme[578] ». Comme chez le Pseudo-Denys, les « moyens matériels [sont] capables de nous guider en se proportionnant à notre nature ». Ils donnent un reflet à la pensée de l'homme et lui permettent

---

[574] Comme l'explique Olivier Boulnois, « font partie des symboles aussi bien les figurations sensibles que les noms divins et les sacrements. Ils ont une fonction anagogique, en permettant le retour de l'homme à son principe, ainsi qu'un rôle critique, en rappelant que toute image de Dieu doit être soumise à une interprétation. L'art donne à la fois le chiffre du codage et le principe de la figuration, mais c'est le même art qui permet en sens inverse de décoder le message et de transcender la figure. Ainsi, comme dans une lettrine, on peut lire l'image et contempler la lettre. En niant l'image, l'intellect va retrouver, au-delà de l'image, l'unité divine, et du même coup la sienne propre. […] La contemplation est l'art d'abolir l'art ». Olivier Boulnois, *Au-delà de l'image, op. cit.*, cit. p. 170.

[575] Sur l'étymologie du terme *mirabiliter* selon Suger, voir Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar, *Le monde roman par-delà le bien et le mal : une iconographie du lieu sacré*, Paris, Éditions Arkhê, 2012, p. 45.

[576] Sur l'utilisation du champ lexical de l'émerveillement chez Suger, voir Éleonore Andrieu, « Le regard stupéfait, la beauté et la mise en ordres dans les textes de Suger », *La beauté du merveilleux*, éd. Aurélia Gaillard et Jean-Renée Valette, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 111-141, cit. p. 115. Nous ne pouvons conclure, avec l'auteur, que « la chose a en effet libéré une qualité propre (la lumière et la couleur) qui rend présent le sacré ». *Ibid.*, cit. p. 128.

[577] Maxime de Chrysopolis, *La Mystagogie, op. cit.*, V-VI, 681 D- 684 A, p. 106-107.

[578] Jean-Claude Larchet, *La divinisation de l'homme selon Saint Maxime le Confesseur*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996, p. 405.

de considérer, comme le ferait un miroir, sa propre image mentale[579]. L'église et l'image ne sont pas les calques de la réalité céleste. Ainsi, sur l'*antependium* de l'autel, Suger fait inscrire une prière. Il oppose l'église de Saint-Denis, la « nouvelle demeure », à la « demeure du ciel », affirmant que « ce qui est signifié plaît davantage que ce qui signifie ». L'église de pierre a, certes, l'église céleste pour prototype, mais elle ne partage pas sa réalité : il n'y a pas de « présentification » des choses divines. La sculpture, résultat d'un élagage de la pierre, offre à l'homme un modèle lui permettant de mettre en œuvre la restauration, en lui-même, de l'*imago Dei* :

> « Celui qui porte ses regards sur lui-même et embellit ce qui est vraiment sa demeure, de façon à y accueillir un jour aussi Dieu comme hôte, celui-là possède d'autres matériaux pour contribuer à la beauté d'une telle demeure. […] En levant vers elle l'œil de ton âme, tu ne fixeras pas ton regard sur des simulacres de la beauté auxquels les ciseaux ont donné forme, mais tu verras l'archétype de la beauté, qui n'est aucunement paré d'or ni d'argent, mais qui est bien plus précieux qu'un peu d'or ou qu'une pierre[580]. »

Ce processus de restauration spirituelle est induit par l'imperfection de l'image artificielle qui ne laisse jamais l'homme s'en contenter et le pousse plus loin dans sa quête. Nous souhaiterions souligner, en guise de conclusion à ce chapitre, que l'abbé Suger rapproche la reconstruction de l'abbatiale sandionysienne à l'édification biblique du Temple de Salomon. La référence est explicite dans ses écrits. Pourtant, elle a été éclipsée par l'assimilation de l'abbatiale à la Jérusalem céleste, cette dernière ayant fait l'objet d'innombrables études. Toutefois, force est de constater que l'abbé se réfère à une construction terrestre préfigurant, certes, celle céleste de la Jérusalem, mais la préfigurant sur terre et, par conséquent, de manière imparfaite. La figure de Salomon, bâtisseur biblique et créateur d'images matérielles s'il en est, permet de penser le rapport de l'homme à la fabrication artistique. Or, tout l'enjeu de la

---

[579] Cité et commenté par Roland Recht, *Le croire et le voir*, *op. cit.*, p. 135.

[580] Grégoire de Nysse, *Homélies sur l'Ecclésiaste*, *op. cit.*, Homélie III, 5, p. 204-205. L'auteur reprend Plotin, selon qui « l'affirmation de l'architecte, que la maison est belle parce qu'il a réussi à la faire coïncider avec l'"idée intérieure" marque parfaitement que cette idée intérieure est la forme transcendantale. […] Il apparaît, dès lors, que la maison intérieure n'est autre chose que la maison intelligible, la forme transcendantale à laquelle correspondra, comme une ombre à un objet réel, la maison de pierres. », Eugénie De Keyser, *La signification de l'art, op. cit*, p. 36.

construction du Temple est de construire un lieu pour que l'homme puisse prier Dieu et non pour accueillir le Seigneur que « rien ne peut contenir[581] ».

En outre, la rencontre de Salomon avec la reine de Saba, venue éprouver sa sagesse, porte sur la problématique de l'articulation entre la connaissance humaine et les limites de son entendement[582]. Dans le récit, Salomon est défini comme un roi sage et la construction du temple est une œuvre de sagesse, parce que Dieu est la source de cette sagesse humaine. La révélation divine permet de dépasser l'imperfection humaine de la connaissance. La sagesse et les richesses du roi, qui proviennent de Dieu et sont destinées à sa louange, sont opposées à celles de la reine païenne de Saba[583]. En somme, la foi de Salomon lui permet d'atteindre une Sagesse qui n'est pas le fruit de l'intellect. Le couple que forment Salomon et la reine de Saba est, par ailleurs, significativement représenté en vis-à-vis de chaque côté du portail, sur les statues-colonnes. Ce point semble fort signifiant. L'abbatiale de Saint-Denis et ses images rendent visible entre le caractère impropre du monde sensible quant à la compréhension du divin. Elles indiquent néanmoins la nécessité de la matière, relais pour l'élévation spirituelle de l'homme, et sa valeur, car Dieu en est le pourvoyeur. Les ressources et les limites du monde matériel sont, partout, mises en exergue dans l'abbatiale.

L'étude de la pensée de Suger et de l'abbatiale de Saint-Denis suggère que l'abbé connaissait parfaitement les enjeux de la théologie négative. Il est vrai qu'il ne les a pas expliqués de manière directe comme son contemporain, Hugues de Saint-Victor. Cependant, l'absence d'explication est le principe même de la théologie négative. Cette dernière repose sur le fait que l'homme ne peut rendre compte de ce qu'est réellement Dieu. Ce principe, dont témoigne la complexité formelle des écrits du Pseudo-Denys, Suger l'applique vraisemblablement. Ne pas passer par le commentaire biblique traditionnel, mais par le récit historique, l'image et la construction architecturale, n'est-ce pas la meilleure manière de respecter le principe de non-adéquation entre l'homme et le Dieu ? Si Dieu est indicible ne

---

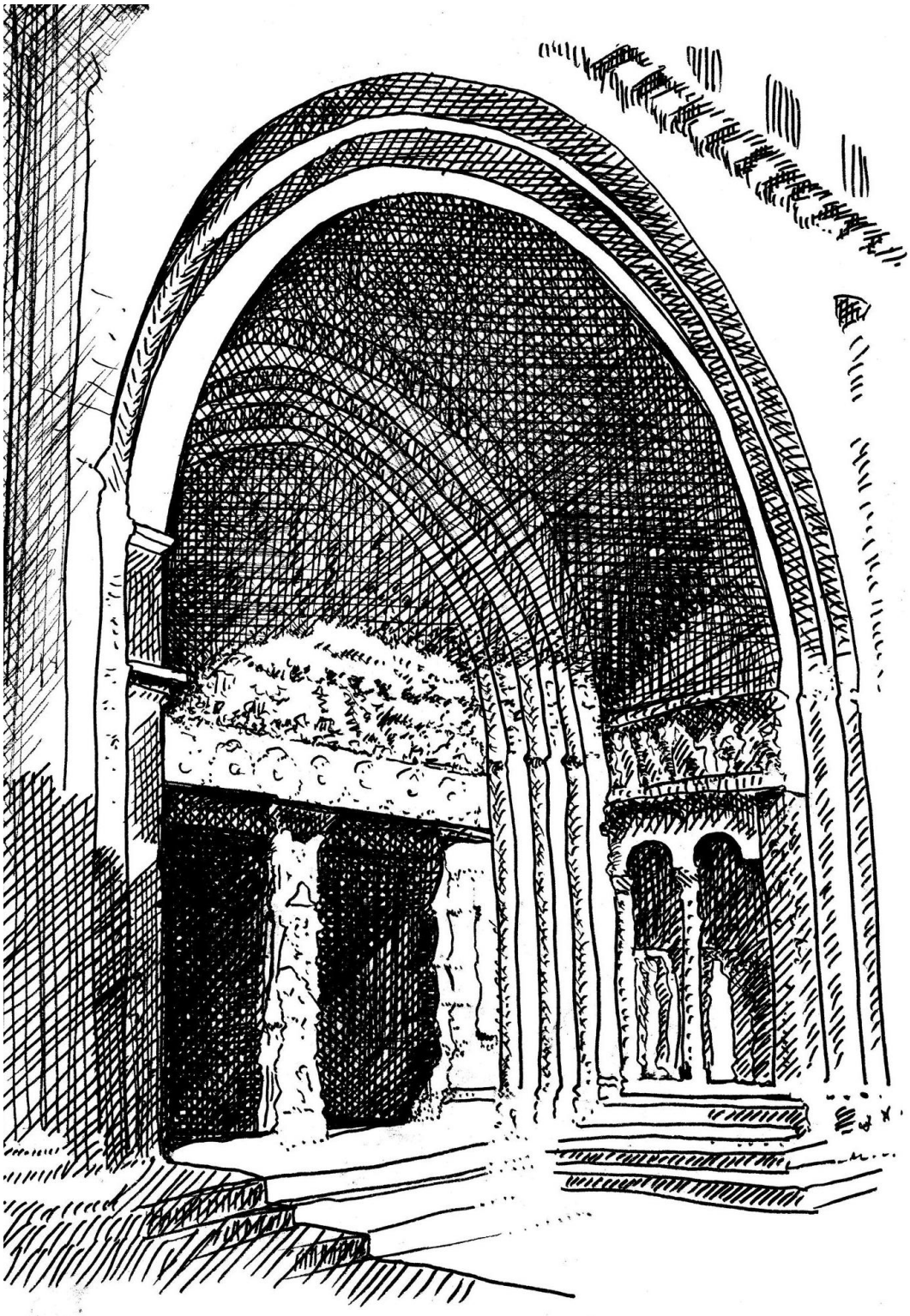
[581] 1 Roi 8, 27-29.

[582] 1 Roi 6-10

[583] « Ainsi Salomon, dont la science fut surabondante, lui qui dépassa "tous ceux qui le précédèrent et tous ses contemporains", lui qui reçut en don de Dieu la largeur de l'esprit, lui en qui fut versée la contemplation, plus abondante que le sable, - cependant, plus il avance dans ces profondeurs, plus il est saisi du vertige, et le terme qu'il se fixe c'est de découvrir à quel point la sagesse lui a échappé. » Grégoire de Nysse, *Homélies sur l'ecclésiaste*, *op. cit*, II, 21, p. 62

convient-il pas de pas donner l'illusion de pouvoir l'expliquer ? Les créations humaines ne pourront jamais faire connaître la nature divine. Les trois médias utilisés par l'abbé Suger n'entretiennent jamais la confusion entre le discours et la Vérité universelle : ils témoignent de manière voilée d'un cheminement théologique mais ils n'expliquent jamais. L'appréhension de Dieu s'effectue au moyen d'une division – celle de la chronologie des événements ou de l'espacement des formes dans la matière – qui met en lumière la distance entre l'homme et le divin. La démarche de l'abbé Suger naît, indéniablement, d'une posture d'humilité.

CHAPITRE II : LE PORCHE DE SAINT-PIERRE DE MOISSAC



La sculpture et la mémoire

Le porche et sa liturgie

Ce chapitre a pour objet l'étude du décor du porche de Saint-Pierre de Moissac, daté de 1115/1130, et notamment de la forte portée réflexive de ses images sculptées [Figure 33]. Ces dernières ont probablement été conçues afin de servir de support à la contemplation, la pratique de la méditation et la prédication[584]. Au préalable, il est nécessaire de souligner que les images font pleinement sens à l'emplacement qu'elles viennent orner. Le porche de Moissac, accès à l'abbatiale, est un lieu de franchissement. Support à la méditation, l'image sculptée sert probablement de propédeutique au rituel – se déroulant dans l'édifice – autant que d'appui visuel à la méditation : la sollicitation mémorielle mise en œuvre chez le moine par le truchement de l'image semble être un prélude nécessaire au franchissement du seuil et à la participation à la louange de Dieu dans l'abbatiale.

Le caractère imposant de l'architecture du porche, préfigurant probablement la Jérusalem céleste, crée un environnement distinct de celui de la sphère quotidienne d'un point de vue spatial et physique, mais aussi herméneutique et spirituel[585]. La séparation, stricte, n'est cependant pas étanche. La structure monumentale est une écope ou un sas plus qu'une frontière. L'aménagement du porche sert, ainsi, à la répartition des moines – dans l'abbatiale –, et des fidèles, ces derniers ayant possiblement accès à une chapelle accolée, dite de Saint-Julien[586]. Le lieu est également investi d'une forte valeur liturgique. Les moines y stationnent lors des processions liturgiques. Espace de transition, ce « type d'avant-corps occidental typiquement clunisien » a été mis en relation avec la désignation d'une *galilée.* Dans cette dernière, un arrêt liturgique est effectué. Il décrit par Rupert de Deutz dans son *Liber de divinis officiis* et par

---

[584] La construction du porche est probablement entamée vers 1110 sous l'abbatiat d'Ansquitil puis poursuivie par l'abbé Roger, son successeur.

[585] Marcel Durliat, « Les crénelages du clocher-porche de Moissac et leur restauration par Viollet-le-Duc », *Annales du midi*, vol. 78, 1966, p. 433-447.

[586] Chantal Fraïsse, *Moissac, histoire d'une abbaye : mille ans de vie bénédictine*, Cahors, la Louve Éditions, 2006, p. 168-170.

l'abbé clunisien Odilon, à propos de l'abbatiale de Cluny II[587]. La référence au lieu d'apparition du Christ ressuscité aux apôtres fait non seulement de cet espace l'endroit par excellence d'un passage entre les sphères terrestre et divine, mais aussi de la pratique du service liturgique aux défunts, primordial dans l'ordre clunisien. Les nombreuses messes commémoratives – dont Cluny s'est fait la spécialité et qui se déroulent presque continuellement dans les abbayes de son réseau – occupaient par ailleurs possiblement l'espace de la chapelle haute du porche à Saint-Pierre de Moissac.

Aussi, le porche de Moissac est-il un lieu de transition selon plusieurs niveaux de lecture [588]. Il permet la distinction entre la vie séculière et la pratique liturgique, réservée au moine. Il opère également la séparation entre le déroulement de la vie courante et le rythme du rituel, régulier et psalmodique[589]. L'entrée dans l'abbatiale sépare le moine de la sphère commune et le rapproche du divin, car elle donne accès à la liturgie. En outre, la distinction définie par la vocation funéraire de cet espace en fait un lieu de transition entre les vies terrestre et future – ce qui vient possiblement renforcer le décalage en jeu dans le franchissement du portail[590]. L'espace liminaire de l'édifice sacré, permettant la préparation de l'homme au rituel, est associé de manière récurrente à la mort, seuil faisant le lien entre deux mondes[591]. À Moissac, si le déroulement du service aux défunts dans l'espace occidental permet de ne pas gêner les autres offices, il est probable que la valeur du franchissement du porche par les vivants soit, en retour, déterminée par cet usage. Le moine est amené à sortir de l'abbatiale pour remplir ses devoirs

---

[587] Christian Sapin, « L'abbatiale de Cluny II sous Saint Hugues », *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny : actes du colloque scientifique international, Cluny, septembre 1988, organisé par la ville de Cluny et le musée Ochier,* Cluny, Musée Ochier, 1990, p. 435-460 ; Kristina Krüger, « La galilée clunisienne », *Cluny ou la puissance des moines,* Dijon, Éditions Faton, 2002, p. 110-113. Du même auteur, « Tournus et la fonction des galilées en Bourgogne », *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV*e *et le XII*e *siècle : actes du colloque international du CNRS, Auxerre, 17-20 juin 1999, organisé par le Centre d'études médiévales Saint-Germain, Auxerre et l'UMR 5594,* dir. Christian Sapin, Paris, Éditions du CTHS, 2002, p. 414-423.

[588] Arnold Van Gennep souligne la manière dont l'homme, entrant dans une zone sacrée, « se trouve ainsi matériellement et magico-religieusement, pendant un temps plus ou moins long, dans une situation spéciale : il flotte entre deux mondes ». Arnold Van Gennep, *op, cit.*, p. 24.

[589] Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016, p. 253-269.

[590] Le parvis occidental conserve, depuis l'Antiquité, une fonction funéraire. *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église, op. cit.*, p. 9 ; 398-406.

[591] Victor Turner, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure : « le rituel et le symbole : une clé pour comprendre la structure sociale et les phénomènes sociaux »*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 96.

de charité, notamment l'assistance aux pèlerins et aux lépreux. Le retour à ses obligations liturgiques implique son passage sous le porche. Le lieu de la réintégration dans l'espace dévolu à la retraite monastique est significativement le pendant de la zone consacrée à la liturgie des défunts. La traversée du porche signifie probablement la « mort au monde » du moine, c'est-à-dire l'abandon du monde sensible et de sa temporalité. Le retour à la quiétude, nécessaire à la spiritualité monastique, anticipe, en effet, le passage dans la vie future puisque « la parfaite conciliation du repos avec l'action est réalisée dans le ciel […]. Le trépas, le passage de cette vie en l'autre est une mise en vacance : du repos dont on jouissait ici-bas, l'on arrive "au port de l'éternel repos"[592] ». Le porche matérialise alors, peut-être, la nécessité de la purification avant l'exercice liturgique. Quoi qu'il en soit, il permet au moine de s'apprêter à l'anticipation de la louange de Dieu. Au sein de l'édifice, l'adoration, qui est le propre des puissances incorporelles, rend possible l'union de l'homme avec celles-ci.

L'image et le franchissement

Il semble alors que l'image joue un rôle majeur dans la définition de la transition opérée lors du franchissement du porche[593]. La dynamique en est double. La purification spirituelle et l'abolition temporelle, mises en action lors du passage dans l'édifice, sont intimement liées. Elles sont les moyens d'une union au divin qui, bien que plus étroite, demeure imparfaite.

À Moissac, la réception par l'homme des images s'opère en plusieurs étapes. La perception sensible des sculptures donne lieu à la construction d'une image mentale : elle est rendue une par la contemplation[594]. Une fois cette forme conceptuelle mise en place en l'esprit,

---

[592] Dom Jean Leclercq, *Études sur le vocabulaire monastique du Moyen Âge*, Rome, Herder, 1961, p. 82.

[593] Nous ne pouvons que contredire la remarque de Noureddine Mezoughi qui affirme que le terme *monumental* « devient contestable lorsqu'on fait "glisser" son sens en supposant immédiatement, à cause de cette ampleur, un rapport de dépendance d'avec un monument, au sens architectural du texte ». Noureddine Mezoughi, « Le tympan de Moissac : études d'iconographie », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. 9, 1978, p. 171-200, cit. p. 181. ; Voir, à ce propos, Michael Camille, *Images dans les marges*, *op. cit*., p. 77-105.

[594] Il s'agit d'un procédé mémoriel mis en avant par Plotin et repris à l'époque médiévale. Plotin, *Ennéades. IV*, éd. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1927. Sur la mémoire comme élaboration intellectuelle au Moyen Âge : Mary J. Carruthers, *Machina memorialis*, *op. cit*.; du même auteur, *Le livre de la mémoire : une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, 2002.

l'homme est amené à se détacher de la sensation corporelle. Laissant les images matérielles sur le parvis de l'abbatiale en en franchissant physiquement l'espace, il conserve mentalement ce qu'elles ont éveillé en lui. L'espace du porche de Saint-Pierre invite probablement l'homme à contempler les images dont il est le support avant de le *franchir* physiquement et, ainsi, de *s'affranchir* (se rendre libre) de la perception sensorielle du décor. Par sa structure, le porche permet la réalisation des mécanismes de la mémoire, de l'intellect et leur dépassement. Le passage physique du portail sollicite en effet parfaitement l'élaboration mémorielle en deux temps, telle qu'elle est conçue par Plotin : « dans notre esprit nous mesurons l'impression que les choses laissent au passage, impression qui demeure quand la cause elle-même a disparu. C'est cette impression, qui reste constamment présente dans l'esprit, que nous mesurons, et non pas les choses qui l'ont produite, lesquelles ne sont plus[595] ».

La contemplation de l'image sculptée sert à la formation d'une « image mentale » chez l'observateur. Pénétrant dans l'édifice, il est amené à renoncer à l'image matérielle tout en conservant en l'esprit le résultat de sa contemplation. De sa relation à la sculpture, ne subsiste que le fruit un et intérieur de son appréhension, distingué de la perception sensible de la multiplicité matérielle de l'image.

À Moissac, le principe d'une évolution spirituelle menant à une rupture est permis par la fonction d'accès du porche. Il est explicité par ses images. Le décor sculpté est à la fois présent sur le tympan monumental, surface semi-circulaire qui couronne les ouvertures vers l'abbatiale, et sur les deux parois latérales. Cette répartition est signifiante. Le tympan s'offre aux yeux de l'observateur comme une partie intégrante de la façade. Sa sculpture est peu profonde, voire « sur un plan unique[596] ». Ses images engagent visuellement une confrontation avec l'observateur. Prenant la façade de l'abbatiale comme support, surplombant ses portes, le tympan participe de la séparation architecturale du mur. Ses images explicitent probablement la valeur de la démarcation monumentale : elles signifient l'antagonisme entre les deux espaces que cloisonne le mur.

Du fait de leur position latérale, les images des parois impliquent un stationnement de leur regardeur sous le porche pour être considérées. En cet endroit, le discours des sculptures

---

[595] Joseph Sivadjian, *Le temps : étude philosophique, physiologique et psychologique. 2, Le problème métaphysique. Le néoplatonisme chrétien et les scolastiques*, Paris, Hermann, 1938, cit. p. 60.

[596] Meyer Schapiro, *La Sculpture de Moissac*, Paris, Flammarion, 1987, cit. p. 92.

possède une portée morale. L'emplacement des images fait peut-être écho à la posture requise pour leur appréhension, d'autant que des marches bordant les parois, qui n'ont pas d'utilité pratique, soulignent l'idée d'élévation. La contemplation nécessite un repos à même de susciter l'élévation. L'idée de purification peut également être mise en relation avec l'emplacement de ces images : dans l'axe du franchissement physique du porche, avant celui du seuil des portes, la position des sculptures le long des parois marque probablement l'impératif d'un cheminement spirituel préalable à l'entrée dans l'abbatiale et à l'union liturgique avec le divin. Ainsi, à Moissac, comme ailleurs, « les rites du seuil ne sont pas des rites "d'alliance" à proprement parler, mais des rites de préparation à l'alliance[597] ». La sculpture est issue d'une technique de soustraction appliquée la pierre. Sur l'avant-corps puissant et brut du porche, les sculptures sont parfaitement adéquates tant par leur discours que leur forme à la mise en place des mécaniques de retranchement mental, nécessaires à l'évolution spirituelle du regardeur. L'entrée du moine dans la zone vouée à la vie régulière et à la pratique rituelle implique, en effet, une soustraction à la matière et la temporalité du monde sensible.

À la lumière des procédés entrant en jeu dans la contemplation, nous partirons du postulat, prérequis pour une étude plus approfondie, que le discours et la forme des sculptures du porche de Moissac servent profondément la préparation spirituelle du moine à son entrée dans l'édifice.

Le trumeau

Un axe de la lecture des sculptures du porche

Des images qui interrogent

Commencer l'étude d'un ensemble figuratif est, nous l'avons souligné en introduction, un exercice délicat. Quand bien même des orientations de lecture sont rendues visibles, la

[597] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 27.

structure arborescente d'un décor s'offre d'un seul bloc aux regards. Sur le porche de Saint-Pierre de Moissac, la composition des sculptures, comme celle de l'architecture qui en est le support, est fortement symétrique. L'axe sur lequel se focalise la vue est bien celui que vient matérialiser le trumeau, le centre de la structure du porche et la cheville monumentale de la répartition entre les deux ouvertures du portail de l'abbatiale[598].

Ce trumeau a fait l'objet d'un travail tout particulier [Figure 36]. La qualité de sa sculpture n'a d'égal que son aspect imposant, déterminé autant par le fort relief des figures qui l'habitent que par leurs formes. Sur un fond de rinceaux et de rosaces, trois paires de lions et lionnes sont superposées le long de l'axe du trumeau. Les corps sont entrecroisés, les bustes sont redressés et les figures sont fortement sexuées : les lionnes, placées en avant, ont les mamelles pleines tandis que les lions, en arrière, sont représentés le sexe en érection. La distinction sexuelle est visible jusque dans le pelage des fauves, celui des lionnes étant caractérisé par des stries absentes de la fourrure des mâles. L'attitude des lions et des lionnes, en élan vertical, contribue fortement à la dynamique visuelle ascendante déjà établie par le support du pilier. Chaque couple prend pour soutien le précédent. Les lions s'appuient également sur leur propre partenaire. Ils sont représentés les pattes arrière posées sur le museau du fauve inférieur et les pattes avant sur l'arrière-train de celui avec lequel il forme un couple.

De nombreuses interprétations modernes ont pu être formulées au sujet de ces animaux, dont la place au centre du décor suscite des questionnements. Ces études ont bien mis en valeur l'importance de la signification de ces images au sein de l'ensemble sculpté. Il nous semble néanmoins possible d'approfondir le rapport étroit entre le discours des images du trumeau et celui du reste du décor. Cela permettra de souligner les enjeux théologiques de l'image et l'adéquation entre son discours, la valeur même de la sculpture et la structure monumentale du porche de l'abbatiale. Les images qui occupent le trumeau n'ont, en effet, de sens que dans le dispositif d'ensemble auquel elles prennent part et au sein d'un discours global qu'elles contribuent, en retour, grandement à mettre en lumière. Parce que les images et la situation spatiale du trumeau de Moissac permettent d'articuler les scènes et d'orienter le regard de celui qui les contemple, il nous semble pertinent de prendre l'analyse de ce trumeau comme point de

[598] À Souillac, le trumeau est décrit par Jérôme Baschet comme « la porte de l'œuvre ». Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale, op. cit.*, p. 219.

départ de notre étude. Les grands axes dégagés par cette analyse serviront, de la sorte, à guider le fil de notre travail tout au long de cet exercice.

La différence des sexes à Moissac et chez Grégoire de Nysse

Comme l'a formulé très justement Piotr Skubiszewski, dans son ample étude du trumeau de Moissac, « le lion et la lionne entrecroisés, tournés chacun en sens inverse, forment une composition où le mouvement de séparation est contrebalancé par la stabilité ; c'est aussi une image de l'unité dans la dualité. Le sexe des animaux étant rendu avec une remarquable précision, cette dualité se confond ici avec le thème de la procréation donc[599] ». Une dualité certaine est marquée structurellement par la divergence formelle des fauves. Elle semble bien s'inscrire en parallèle avec l'opposition d'ordre sexuel qui caractérise, en outre, les figures. La sculpture insiste, de surcroît, sur la bestialité des animaux que sont les lions. La notion de bestialité est rendue visible à travers la puissance qui se dégage formellement des animaux, notamment à l'endroit de leur gueule et de leurs pattes griffues. Pourtant, la complémentarité des couples est définie comme positive : l'entrecroisement des fauves est la base de leur élan vertical vers l'image du Christ monumental au tympan.

Nous tenterons de montrer que ces images sont redevables à l'exégèse de Grégoire de Nysse, dont l'influence semble particulièrement prégnante sur l'ensemble des images du porche de l'abbatiale. L'auteur cappadocien s'interroge en effet longuement, dans son traité *La création de l'homme,* sur la valeur de la division des sexes – œuvre de Dieu lors de la Création. Ce questionnement, original dans l'œuvre du Nysséen, sera largement récupéré par le Carolingien Jean Scot, qui fut son traducteur latin, comme nous l'avons signalé[600]. L'impact de l'exégèse de ce dernier sur la sculpture de Moissac a pu être mis en lumière par Yves Christe[601].

---

[599] Piotr Skubiszewski, « Le trumeau et le linteau de Moissac : un cas du symbolisme médiéval », *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge*, vol. 40, 1992, p. 51-90, cit. p. 71.

[600] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre IV, op. cit.*

[601] Yves Christe, « Influences et retentissement de l'œuvre de Jean Scot sur l'art médiéval : bilan et perspectives », art. cit. Stephen G. Nichols note, citant Jean Scot et après Meyer Schapiro, que la continuité entre les motifs du tympan de Moissac et ceux des enluminures carolingiennes est autant d'ordre stylistique que discursive ce qui invite aux parallèles théologiques. Stephen G. Nichols, *Romanesque signs: early medieval narrative and iconography*, New Haven Conn., Yale University Press, 1983, en particulier p. 31-32. Sur les parentés entre le tympan et les images des manuscrits, voir

Les reprises massives et les longues citations textuelles du *De Imagine*, selon le nom qu'attribue l'Érigène au traité dans le *Periphyseon*, concernent principalement la question de la division des sexes « qui reste un lieu privilégié […] pour apprécier l'influence exercée par Grégoire de Nysse sur la pensée érigénienne[602] ».

Dans le traité, Grégoire de Nysse souligne le problème de la création de l'homme. La nature humaine, faite à l'image du divin, est pourtant caractérisée par la multiplicité, une notion inconnue de l'essence divine. La Genèse indique, en effet, que « Dieu créa l'homme à son image ». Dans le même temps, Dieu créa l'homme sexué, puisqu'il est ajouté « mâle et femelle il les créa[603] ». Selon le théologien, la création de l'homme est paradoxale. La différenciation des sexes s'oppose foncièrement au principe de la création de l'homme à l'image divine. Dieu est un et ne connaît pas la distinction ; la sexualisation lui est étrangère et l'est, par conséquent, à son image. Pourtant la nature humaine est, bel et bien, « affectée d'une division radicale, le sexe[604] ».

La différence des genres, dès lors, ne saurait s'apparenter au divin. Elle est le signe de la différence entre l'image et l'identité du prototype, soit entre l'homme créature et le Dieu créateur. La distinction mâle/femelle relève, de ce fait, de la part animale de l'homme. Dans la mesure où elle rend possible la multiplication de l'homme par la chair, qui sera rendue nécessaire à la suite de la Chute, elle est constitutive de la bestialité humaine. La sexualisation marque la dualité naturelle de l'homme, voulue dès la Création par Dieu. Grégoire de Nysse écrit ainsi que « double est en quelque sorte la création de notre nature : celle qui nous rend semblables à la Divinité, celle qui établit la division des sexes[605] ».

À Moissac, il est possible de considérer, outre l'influence de cette exégèse dans la mise en œuvre des images du trumeau, sa profonde articulation avec le reste du décor sculpté du

---

Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII*e *siècle en France*, *op. cit*., p. 4 et s. ; John Beckwith, *Early medieval art: Carolingian, Ottonian, Romanesque*, Londres, Thames and Hudson, 1964, p. 206-208 ;Louis Grodecki, « Le problème des sources iconographiques du tympan de Moissac », *Annales du midi*, vol. 75, 1963, p. 387-393 ; Nurith Kenaan et Ruth Bartal, « Quelques aspects de l'iconographie des vingt-quatre Vieillards dans la sculpture française du XIIe s. », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 24, 1981, p. 233-239.

602 Édouard Jeauneau, « La division des sexes chez Grégoire de Nysse et chez Jean Scot Érigène », art. cit., cit. p. 36.

603 Gn. 1, 27

604 Édouard Jeauneau, « Érigène et Grégoire de Nysse », *op. cit*., cit. p. 59.

605 Grégoire de Nysse, *La création de l'homme*, *op. cit.*, XVI, 181 B, p. 154.

porche. La nature duelle de l'homme est, semble-t-il, affirmée par les images disposées le long de l'axe vertical du portail. Cette distinction, constitutive de la Création, montre que le décor sculpté était probablement « motivé par la volonté de rendre ce lien si étroit que Gn 1 établit entre la Création et la procréation[606] ».

La distinction verticale : l'homme, image de Dieu et être de chair ?

L'homme, à la ressemblance du Christ-Roi

Sur le tympan de Moissac, les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse sont probablement les allégories de l'homme en ce qu'il a été créé à l'image de Dieu [Figure 35]. Représentant, comme sur le portail de Saint-Denis, les ministres sacerdotaux de tous les temps de l'Église, ils sont figurés comme des rois. Cette royauté est celle qu'ils tiennent de Dieu : ils sont les vicaires du Christ, Roi des rois. Corps de l'Église dont le Christ est la tête, ils participent de sa louange, mais aussi de sa nature, une union qui s'exprime au mieux lors du rite, notamment de la célébration eucharistique. Le rituel eucharistique est, en effet, mémoire et anamnèse, mais aussi assimilation réelle du corps du Christ par les hommes, l'Église qui forme son corps mystique et dont la communion des espèces assure l'unité. Les calices tenus par les Vieillards de l'Apocalypse sont les signes d'une intégration, qui est autant celle physique des espèces que celle, spirituelle, de la nature du Christ, de ses qualités et notamment, comme l'indique la sculpture, de son pouvoir royal.

Entre le Christ monumental et les Vieillards s'exprime une forte similarité, invitant l'observateur à penser les figures en lien. La ressemblance visuelle vient certainement signifier une ressemblance d'ordre essentielle, celle de l'homme redevenu à l'image du divin[607]. Comme l'affirme, en effet, Grégoire de Nysse :

---

[606] Piotr Skubiszewski « Le trumeau et le linteau de Moissac », art. cit., p. 77.

[607] Ce retour à la ressemblance est lui-même la conséquence de la création de l'homme à l'image : « Il fallait qu'une certaine affinité avec le divin fût mêlée à la nature humaine, pour inspirer, au moyen de cette correspondance, le désir de se rapprocher de ce qui lui est apparenté ». Grégoire de Nysse, *Discours catéchétique*, éd. Louis Méridier, Paris, A. Picard et fils, 1908, V, 4, p. 27.

> « Il est impossible de donner un portrait unique de personnes dissemblables. Si donc les natures étaient différentes et pour chaque personne il y aurait une image. Mais si l'image est unique sans que le modèle le soit, on doit conclure, à moins d'avoir perdu la raison, que des êtres semblables à un être unique le sont également entre eux[608]. »

Sur la sculpture du tympan, le Christ *Logos* est figuré comme la source et le principe de la royauté des Vieillards, qui jouissent de sa gloire par participation. Le principe de causalité est contenu dans la notion d'image royale, métaphore privilégiée chez les Pères cappadociens de la grandeur de l'homme, image de Dieu. Ainsi Basile de Césarée explique :

> « Parce que l'image du roi on l'appelle roi aussi et qu'on ne dit pas deux rois : le pouvoir royal ne se dédouble pas, la gloire ne se divise pas. De même qu'il n'y a qu'une seule autorité sur nous et que le pouvoir en est unique, de même la gloire que nous lui rendons est-elle unique, et non multiple, parce que l'honneur rendu à l'image passe au prototype[609]. »

Si la dimension politique de l'image de ces hommes revêtus des insignes royaux n'est pas à écarter, l'« empereur flanqué de ses vassaux princiers » semble principalement manifester le rayonnement de l'honneur de la dignité royale du Christ par ceux qui sont essentiellement à son image[610]. Le pouvoir royal exprime, chez les Pères cappadociens, la visibilité de l'image du roi non celle de l'être royal, puisque « le roi est le sujet principal du royaume qui a le droit à l'image, or l'image est une visibilité qui se perçoit comme une forme arrêtée de la splendeur, un rayonnement de l'évidence du pouvoir dans ce contexte, circonscrit à un être précis et à une manière à même de rendre l'effet requis[611] ». La notion de puissance régalienne est définie comme le fruit d'une image plus que comme une qualité ontologique. Le pouvoir royal diffère de la personne royale : il la représente et en est l'effigie qui peut être, en vertu de sa nature

---

[608] Grégoire de Nysse, *La création de l'homme, op. cit.*, VI, 140 C, p. 101.

[609] Basile de Césarée, *Traité du Saint-Esprit, op. cit*., XVIII, 45, 149 C, p. 320.

[610] Peter K. Klein, « Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XIIe s. : Moissac - Beaulieu - Saint-Denis », art. cit., cit. p. 329. Dès 1938, Henri Focillon soulignait le caractère impérial des Vieillards de Moissac. Henri Focillon, *Art d'Occident : le Moyen Âge roman et gothique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1938, p. 96.

[611] Anca Vasiliu, *Eikôn : l'image dans le discours des trois Cappadociens, op. cit*.,p. 323.

d'empreinte, exprimée de manière multiple contrairement à l'unique roi. Ce principe, non d'égalité, mais de ressemblance par participation, est affirmé par Grégoire de Nysse qui écrit que « la différence de l'incréé au créé s'exprime par l'opposition de la Seigneurie et de la dépendance[612] ». Ainsi, à Moissac, l'image des Vieillards de l'Apocalypse du tympan figure possiblement, comme l'affirme le titre du chapitre V de la *Création de l'homme*, que « l'homme est une image de la royauté de Dieu ». L'homme est créé pour gouverner le reste de la Création[613] :

> « Les artistes ici-bas donnent à leurs instruments une forme en rapport avec l'usage qu'ils en feront. Ainsi le meilleur des artistes fabrique notre nature comme une création adaptée à l'exercice de la royauté. Par la supériorité qui vient de l'âme, par l'apparence même du corps, il dispose les choses de telle sorte que l'homme soit apte au pouvoir royal. […] Ainsi la nature humaine, créée pour dominer le monde, à cause de sa ressemblance avec le Roi Universel, a été faite comme une image vivante qui participe à l'archétype par la dignité et par le nom : la pourpre ne l'entoure pas, un sceptre ou un diadème ne signifient pas sa dignité : mais, au lieu de pourpre, elle est revêtue de la vertu, le plus royal de tous les vêtements ; au lieu d'un sceptre, elle s'appuie sur la bienheureuse immortalité ; au lieu d'un diadème royal, elle porte la couronne de justice, en sorte que tout, en elle, manifeste sa dignité royale, par son exacte ressemblance avec la beauté de l'archétype[614]. »

Les Vieillards de l'Apocalypse sont les allégories des hommes, par définition différents ontologiquement du Christ au centre du tympan. Ils sont cependant semblables au Fils, car essentiellement faits à l'image de Dieu et parvenus, par leurs mérites, à restaurer en eux la ressemblance. Ils ont retrouvé l'image de Dieu qu'ils portent par nature, image donnée avant la Chute et obscurcie à la suite de la Faute originelle. Le pouvoir royal signifie alors autant la gloire du Christ et de l'Église que la transmission du prototype à l'image, qui n'est pas une égalité essentielle, mais une participation à des qualités communes. Nous reviendrons sur ces

---

[612] Cité dans Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique : doctrine spirituelle de saint Grégoire de Nysse*, *op. cit*., p. 109.

[613] La description d'une telle relation de l'homme à Dieu est particulièrement développée chez Paul et trouve peut-être un écho dans la structure même de la monarchie hellénistique, selon laquelle le roi est l'image de Dieu par participation à ses actions. Régis Burnet, « Refléter l'image du Christ, image du Dieu invisible », *L'homme, image de Dieu chez les Pères grecs*, éd. Marie-Anne Vannier, Bruyères-le-Châtel, Nouvelle Cité, 2013, p. 2-11.

[614] Grégoire de Nysse, *La création de l'homme*, *op. cit.*, IV, 136 B-136 D, p. 94-95.

images. Notons dès à présent que les Vieillards, parce qu'ils sont vingt-quatre et en mouvement, sont différents du Dieu unique et atemporel. En revanche, ils lui sont semblables et ainsi similaires entre eux en tant qu'images d'un unique modèle royal.

L'homme charnel

Les figures de Vieillards du tympan sont les allégories de l'homme fait à l'image. *A contrario*, la sexualisation marquée des fauves du trumeau est, semble-t-il, le signe de la différenciation fondamentale qui qualifie la nature de l'homme par rapport à celle de Dieu. Cette distinction, naturelle chez l'homme, n'est pas du ressort de son statut d'*imago Dei*. Bien au contraire, il l'inscrit au répertoire de la bestialité. Le trumeau donne certainement à voir l'ambivalence qui anime la création de l'homme et sa nature. La division des sexes est, en effet, décrite par Grégoire de Nysse comme « un caractère du règne animal » que Dieu applique à l'homme, connaissant par avance les conséquences de la Chute[615]. Relevant de la bestialité, cette division, qui permet la multiplication charnelle, n'est mauvaise que dans la mesure où elle sépare l'homme de sa nature d'image divine. Œuvre de Dieu, l'altérité des genres est bien le signe de sa bonté. En permettant la multiplication de l'homme, la distinction sexuelle peut, certes, être mal orientée. Toutefois, elle relève, dans l'exégèse du Cappadocien, de la liberté accordée par le divin à l'homme.

Au trumeau de Moissac, la prise en considération par le regardeur de l'animalité qui qualifie sa nature semble possible grâce à la vision des lions, animaux les plus à même d'exprimer la bestialité. Les fauves s'inscrivent en contraste avec les Vieillards du tympan. Ensemble, ils soulignent l'ambivalence de la nature humaine.

De la sorte, l'articulation duelle de la nature de l'homme est rendue visible sur l'axe vertical du portail : les Vieillards de l'Apocalypse sont les allégories, à la fois identifiants et commentaires, de l'homme à l'image divine tandis que les lions et lionnes semblent les signes de la différenciation des sexes, relevant de la part bestiale de la nature humaine [Figure 36][616].

---

[615] *Ibid.*, XXII, 205 A, p. 185.

[616] Concernant la valeur de l'allégorie, voir Christian Heck, « L'allégorie dans l'art médiéval : entre l'exégèse visuelle et la rhétorique de l'image », *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et*

Selon Grégoire de Nysse, « la grandeur de l'homme ne peut reposer sur sa ressemblance avec un univers changeant et périssable, mais sur sa ressemblance avec le Créateur même de l'univers[617] ». Sur le porche de Moissac, il semble bien que « la division des sexes [soit] un lieu privilégié, où l'homme peut toucher du doigt la duplicité qui est au cœur de sa nature[618] ».

La distinction horizontale : la différence des sexes, signe du libre arbitre

Le trumeau comme pivot moral

Opposée à la part divine de l'homme, la différenciation des sexes n'en est pas moins le signe de la Bonté de Dieu. Ce dernier n'a rien créé de mauvais. La sexualisation est, en effet, la marque liminaire du libre arbitre, l'emblème de la manière dont « chez l'homme, la liberté est implantée dans la mutabilité : elle implique la possibilité d'un choix, donc d'un mauvais choix[619] ». La possibilité du choix, en somme, est intrinsèquement bonne, toutefois son application concrète peut mener au mal. La Chute de l'homme et son expulsion sont les fruits d'une liberté foncièrement positive, mais n'en ont pas moins des effets néfastes. La Faute originelle, mauvais choix de la liberté, induit la multiplication par la chair tandis que la différenciation des sexes relève de la Création. De même, le libre arbitre est inhérent à la nature de l'homme, mais peut, s'il est mal orienté, mener au mal.

Le parallèle exégétique entre la différenciation des sexes et le libre arbitre permet de supposer que le trumeau de Moissac sépare concrètement et de manière herméneutique les images des deux parois latérales du porche. Le mauvais gouvernement du libre arbitre par le mauvais riche de la parabole de Luc, par la femme luxurieuse et l'homme en proie à l'avarice, sur les images de la paroi latérale gauche du porche, s'oppose foncièrement à la vie du Christ,

---

fonctions. Héritages, créations, mutations : actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France, Paris, INHA, 27-29 mai 2010, éd. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2011, p. 7-22.

[617] Édouard Jeauneau, « La division des sexes chez Grégoire de Nysse et chez Jean Scot Érigène », art. cit., p. 38.

[618] Édouard Jeauneau, « Érigène et Grégoire de Nysse », art. cit., p. 63.

[619] *Ibid*., p. 61.

offrant son corps pour le Salut des hommes, sur les scènes de l'Enfance du Christ de la paroi latérale droite[620]. Comme le rappelle Grégoire de Nysse, la nature humaine est tiraillée entre son statut d'image de Dieu et sa bestialité, mais oscille aussi, en raison de sa liberté, entre deux modèles :

> « Entre deux extrêmes opposés l'un à l'autre, la nature humaine tient le milieu, entre la nature divine et incorporelle et la vie de l'irrationnel et de la brute. En effet, comme il est facile de le constater, le composé humain participe de ces deux ordres[621]. »

L'antithèse d'ordre moral entre les épisodes sculptés des deux parois s'articule ainsi autour de l'axe du trumeau, signe du libre arbitre qui est rendu visible dans la différenciation des sexes des fauves. La tension visuelle, créée par l'entrecroisement des corps des lions et des lionnes, figure une mutabilité qui, bien qu'étrangère au divin, permet de s'élancer vers lui, car elle est le corollaire de la liberté.

Le lien entre la sexualisation et le libre arbitre ouvre, par ailleurs, la lecture des images des parois. Sur le panneau de droite, l'Annonciation est le moment de la procréation sans tache dans le sein de la Vierge. Côté gauche, au contraire, la femme luxurieuse est animée par une jouissance charnelle sans fertilité. Le hiatus renforce l'hypothèse d'une lecture du trumeau afférente à la dualité naturelle des sexes, en tant que signe du libre arbitre, car les images des parois latérales sont les conséquences antagonistes à la fois de la sexualisation et de la liberté humaines. La division charnelle est la première rupture qui affecte la nature de l'homme. Elle peut, en tant que marque de sa liberté, être considérée comme point de départ de ses maux, mais également de son retour vers le divin.

---

[620] La figure positive de Lazare n'occupe ainsi que la frise supérieure de la paroi.

[621] Grégoire de Nysse, *La création de l'homme*, *op. cit.*, XVI, 181 B, p. 155.

L'opposition, un mode d'ascension

Prenant appui les uns sur les autres, les corps des lions et lionnes sont tendus vers le sommet du trumeau. Les fauves du trumeau sont en tension verticale. Leur posture indique que la corporalité et la liberté, dont leur sexualisation est la marque, ne sont pas néfastes. Elles peuvent être la base d'une élévation spirituelle. Les fauves, bien qu'ils soient les signes de la part bestiale de l'homme, suivent une dynamique ascendante. La transcription visuelle d'un mouvement d'élévation est telle que Régis de La Haye a vu dans ces animaux, à juste titre, l'élan de la Création vers le Créateur[622]. La tension vers le sommet du trumeau, rendu possible par l'entrecroisement des fauves, montre bien que l'ambivalence naturelle de la nature humaine est, paradoxalement, le moteur de son ascension vers le divin.

La multiplication par la chair semble être sur le trumeau le moteur d'une élévation. Vraisemblablement, elle est le signe d'un processus très positif de retour de l'homme vers Dieu au cours de l'économie du Salut : l'engendrement charnel est un impératif. L'épanouissement végétal des rosaces, derrière les fauves au trumeau, vient possiblement le signifier[623]. Le principe de floraison semble, en effet, lié à la vitalité de la Création et, par extension, à la multiplication corporelle. Les queues des fauves, entrelacées, se terminent par des fleurs. Sur la queue des femelles exclusivement, les fleurs sont en train d'éclore, allusion possible au fait que la femme porte la vie. Quoi qu'il en soit, l'éclosion végétale est manifestement liée à la vitalité corporelle.

De la sorte, la sexualité ne doit probablement pas être envisagée de manière négative. Elle est le fruit de la Bonté divine qui, permettant la multiplication corporelle à sa créature,

---

[622] Régis-Marie de La Haye, *Apogée de Moissac : l'abbaye clunisienne Saint-Pierre de Moissac à l'époque de la construction de son cloître et de son grand portail : een wetenschappelijke prove op het gebied van de Godgeleerdheid*, Thèse de doctorat de l'Université catholique de Nimègue, soutenue à Maastricht en 1995, p. 272-273. L'hypothèse est soutenue par Barbara Franzé qui voit dans les motifs circulaires végétaux la reprise d'une « forme géométrique utilisée par les néoplatoniciens pour visualiser le processus de création, où le multiple procède de l'un ». Barbara Franzé, « Moissac et l'œuvre de l'abbé Ansquitil (1085-1115) : un discours de pénitence », *Hortus Artium Medievalium*, vol. 21, 1er mai 2015, p. 385-405, cit. p. 394.

[623] « La sexualité, elle aussi adventice, permet à l'homme déchu de se propager pour parvenir jusqu'à la première création. » Bertrand Dumas, « L'argile modelée par le Christ », *Nouvelle revue théologique*, n° 4, Tome 128, 2006, p. 579-593, cit. p. 587.

l'inscrit dans l'histoire générationnelle de l'économie du Salut. La multiplication charnelle est bien le fait du divin, qui œuvre au rachat de l'homme, dans la mesure où :

> « Dieu connaissait tout cela en vertu de sa prescience. Il savait que l'homme, cette créature royale, plus précieuse que tout l'univers visible, allait être anéanti, faute de pouvoir se reproduire [à la suite de la perte de la condition angélique]. Il fallait parer à ce danger. Or, une fois que l'homme serait devenu bestial, le seul mode de multiplication approprié à son nouvel état serait celui par lequel se multiplient les bêtes, à savoir la sexualité[624]. »

Par le progrès qu'institue formellement l'élan des fauves, permis par leur entrecroisement, l'importance de l'ambivalence dans le cheminement spirituel paraît être affirmée ; l'opposition sexuelle comme corporelle des fauves est visuellement décrite comme une impulsion dans un élan vertical. En tout état de cause, les sculptures du trumeau montrent que la chair soumise au juste contrôle de l'homme est l'instrument d'une réparation spirituelle, étant indissociable en cette vie de l'âme. Si, de fait, la bestialité qui qualifie l'homme est étrangère au divin, son contrôle est le signe même de la royauté de celui-ci[625]. Le statut d'image de Dieu, inaltérable, est donné lors de la Création, mais le retour à la ressemblance s'acquiert par la volonté. La possibilité de surmonter la bestialité est offerte à l'homme. Elle forme la base de son retour à Dieu, par le mérite. La vie vertueuse rétablit en l'homme sa royauté, qu'il tient du divin. Selon la théologie de Grégoire de Nysse, repris par Jean Scot, « corollaire ou plutôt autre expression de cette royauté est le libre arbitre considéré d'abord comme indépendance de toute contrainte extérieure […], puis comme la faculté de se commander à soi-même et de dominer, selon une métaphore fréquente chez Grégoire, ces bêtes sauvages que sont les passions[626] ».

---

[624] Édouard Jeauneau, « La division des sexes chez Grégoire de Nysse et chez Jean Scot Érigène », art. cit., p. 44.

[625] Comme selon Maxime le Confesseur, l'Incarnation sauve la nature humaine mais n'achève pas sa restauration : les hommes doivent la parachever par l'exercice du libre arbitre. Irénée-Henri Dalmais, « Mystère liturgique et divinisation dans la Mystagogie de S. Maxime le Confesseur » dans *Epektasis*, *op. cit.*, p. 55-62.

[626] Roger Leys, *L'image de Dieu chez Saint Grégoire de Nysse : esquisse d'une doctrine*, Louvain, Desclée de Brouwer, 1951, cit. p. 71.

Le linteau, jonction architecturale entre le tympan et le trumeau, est sculpté sur ces extrémités de figures de créatures hybrides crachant ou avalant dix rosaces, identiques à celles du trumeau [Figure 37]. Ces êtres, dégorgeant des végétaux, semblent signifier le passage possible entre l'expérience déformante de la corporalité terrestre et la vitalité de l'épanouissement spirituel. Une telle signification peut également être attribuée aux têtes monstrueuses crachant des rubans plissés à la base du tympan[627]. Les rubans, qui ont été interprétés comme les signes d'une régularisation du temps sous l'influence divine, se déploient pour parcourir l'ensemble de la bordure du tympan[628]. Le lien entre les créatures hybrides et le déroulement du végétal ou du ruban semble le signe de la possibilité d'une évolution spirituelle à partir d'un monde sensible pourtant hétéroclite, changeant et multiforme. Cet aspect explique possiblement la présence de figures, corps en tension vers le haut, aux bases des bordures végétales du tympan. Selon Grégoire de Nysse et Jean Scot, en effet, « la nature humaine assure la médiation entre deux extrêmes opposés l'un à l'autre, c'est-à-dire la nature incorporelle de Dieu d'une part, et la nature corporelle des animaux privés de raison, d'autre part », et il s'agit pour l'homme de faire en sorte que « la matière participe à la force vitale qui l'anime[629] ».

L'image artificielle : un support à l'élévation

Une ambivalence…

Signes de la dualité de la nature humaine, les images du trumeau paraissent introduire l'opposition morale des épisodes des parois latérales. Elles donnent à voir, en outre, le fonctionnement de l'image artificielle. Comme l'écrit Édouard Jeauneau, dans la contradiction « l'homme est animal » et « l'homme n'est pas animal », on retrouve « l'enseignement de

---

[627] Ainsi, en cet endroit, « l'ornemental fonctionne comme une manière de penser de l'ordre et des articulations entre des régions discontinues et même opposées […] sur la base des similitudes et dissimilitudes formelles ». Jean-Claude Bonne, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire », *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, dir. Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, Paris, Le Léopard d'or, 1997, p. 185-219.

[628] Noureddine Mezoughi, « Le tympan de Moissac », art. cit.

[629] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre IV, op. cit.*,795 B, p. 136 ; 792 C, p. 132.

Denys l'Aréopagite [selon lequel] on peut former sur Dieu des propositions qui se contredisent, parce que Dieu est au-delà de toute affirmation et de toute négation. […] Et puisque l'homme a été créé à l'image de Dieu, il possède ce privilège : pouvoir être le sujet de propositions contradictoires. Autrement dit, la division des sexes met en évidence la contradiction fondamentale qui est au cœur de la nature humaine. Mais cette contradiction est le signe de la grandeur de l'homme, quelque chose comme un reflet de la transcendance divine sur son image[630] ». Plutôt que d'une contradiction, il s'agit d'une ambivalence qui confère plus d'épaisseur à l'ontologie humaine qu'elle ne lui ôte de sa cohérence. Jean Scot explique :

> « Le même homme est à la fois une forme subsistant dans le genre des animaux et subsiste au-delà de toute forme animale, et par conséquent [on constatera] que l'homme admet à la fois l'affirmation et la négation, et que l'on peut prédiquer de lui à juste titre les prédicats contraires suivants : *l'homme est un animal, l'homme n'est pas un animal*[631]. »

En réalité, il a pu être souligné combien les théories du Pseudo-Denys et de Jean Scot sont redevables à l'exégèse de Grégoire de Nysse. Le Cappadocien est le premier à avoir autant mis en avant les principes de la théologie négative. Il formule notamment le thème de la « Ténèbre divine » et affirme « la nécessité de dépasser le plan de la "théologie cataphatique" ou affirmative afin de cerner avec plus de rigueur l'infinité de l'essence divine [632] ». Toujours est-il que, selon le Nysséen :

> « L'image n'est vraiment image que dans la mesure où elle possède les attributs de son modèle ; dans la mesure où elle déchoit de la ressemblance avec son prototype, par ce côté-là, elle n'est plus image. Comme l'une des propriétés de la nature divine est son caractère insaisissable, en cela aussi l'image doit ressembler à son modèle. Si la nature de l'image pouvait être "saisie", tandis que le modèle est au-dessus de notre "prise", cette diversité d'attributions prouverait l'échec de l'image. Mais puisque nous n'arrivons pas à connaître la nature de notre esprit, qui est à l'image de son Créateur, c'est qu'il possède en lui l'exacte

---

[630] Édouard Jeauneau, « Érigène et Grégoire de Nysse », art. cit., p. 63.

[631] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre IV, op. cit.*, 752 C, p. 67.

[632] George Vallin, « Essence et formes de la théologie négative », art. cit., cit. p. 167.

> ressemblance avec Celui qui le domine et qu'il porte l'empreinte de la nature "insaisissable" par le mystère qui est en lui[633]. »

Le principe de la théologie négative repose sur le constat de l'incapacité de l'homme à connaître l'essence divine. Cette méthode prône l'usage de la contradiction dans le cheminement théologique. Les mécanismes de rejet de ce que Dieu n'est pas, et principalement de ce qu'il n'est pas chez l'homme à l'image, sont primordiaux. Ils sont complémentaires avec les différentes formulations de ce que le divin peut être, de ce qui peut le qualifier sans pour autant le définir dans son essence. L'homme, *imago Dei*, est comme son démiurge insaisissable et ambivalent.

À Moissac, nous l'observerons, les images négatives de la paroi latérale gauche servent à créer un mouvement de recul chez le regardeur. Elles sont nécessaires au cheminement spirituel autant que celles, offrant l'image du Christ en modèle, de la paroi latérale droite. Comme le souligne Michael Camille à propos des images marginales du monastère, il est nécessaire de penser ces images en termes, dionysiens, de « similitudes dissemblables[634] ». Le processus intellectuel de retour de l'homme à Dieu s'appuie autant sur l'affirmation de ce qu'il est que sur l'exclusion de ce qu'il n'est pas, ou plutôt de la façon dont l'homme porte ou non l'empreinte divine. De manière réflexive, les parois du porche de Moissac invitent à mettre en œuvre ce double mouvement. Les images du trumeau en sont les signes : la bestialité, dont est exempte la nature divine, doit être considérée puis écartée lors du cheminement humain vers Dieu.

…permise par la richesse sémantique de l'image

Le trumeau lui-même peut être pensé comme le déclencheur d'une considération réflexive du regardeur. Les représentations des fauves ont probablement le rôle primordial d'orienter le regard vers le tympan ; elles suscitent une élévation intérieure, accompagnant le mouvement de ce regard. Quoiqu'elles soient des figures-repoussoirs, signes d'une bestialité

---

[633] Grégoire de Nysse, *La création de l'homme*, *op. cit.*, XI, 156 A-156 B, p. 122-123.

[634] Michael Camille, *Images dans les marges, op. cit*., p. 87.

étrangère au divin, les images des fauves sont nécessaires à l'élévation spirituelle. Elles auraient, possiblement, un rôle de miroir que décrit Grégoire de Nysse :

> « Le Verbe veut que nous, qui sommes d'une nature changeante […] nous gardions notre immuabilité par rapport au mal. C'est pourquoi le Verbe a placé le souvenir des bêtes autrefois dominatrices, comme un pédagogue et un gardien contre l'hostilité du mal, afin que nous prenions en haine le mal et maintenions notre immobilité et notre inflexibilité dans le bien, sans nous arrêter de nous tourner vers le divin ni nous transformer dans la direction du mal[635]. »

Les lions et lionnes de Moissac signifient la mutabilité et la bestialité étrangères à l'essence de Dieu et à la part divine de l'homme. Ils permettent une élévation spirituelle par la négative. Le rôle de ses images au trumeau semble bien être d'affermir, par la dissemblance, la stabilité de la majesté au tympan et, réflexivement, de celle de l'observateur dans la contemplation. L'image des fauves s'oppose aux Vieillards, allégories d'une royauté dont la cause est la participation humaine au divin. Leur présence sur le trumeau sert un plus fort assentiment de l'observateur aux images du tympan, qui doivent être considérées comme des modèles pour l'homme cherchant à restaurer sa nature d'*imago Dei*. Connaissant la Chute avant qu'elle n'advienne, Dieu « établit dans son image la division en mâle et femelle, division qui ne regarde plus vers le modèle divin, mais, comme il a été dit, nous range dans la famille des êtres sans raison[636] ». Il s'agit finalement pour l'homme de réparer en lui sa ressemblance, ternie à la suite de la Chute. Il doit tourner son regard depuis sa bestialité jusqu'à la nature divine de son image, figurée sous la forme des Vieillards et offerte à sa vue sur le tympan.

En rappelant à l'homme la bestialité et la nature changeante qui caractérisent sa chair, la sculpture l'invite à bannir cette part, ou du moins à la contrôler, afin de pouvoir purifier ce qui en lui est *imago Dei*. En montrant, de surcroît, que la gouvernance corporelle est le moteur d'une élévation et d'un épanouissement spirituels, elle dessine la possibilité d'un cheminement vers le divin prenant appui sur la nature sensible qui caractérise l'homme.

---

[635] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit*., Homélie VIII, p. 183.

[636] Grégoire de Nysse, *La création de l'homme*, *op. cit.*, XVI, 185 A, p. 159.

Les panneaux latéraux : une opposition permise par le libre arbitre

L'Annonciation et la femme luxurieuse

L'importance du lien entre le corps et l'âme

Le mouvement des fauves et la duplicité imputable à la sexualisation sont les signes du libre arbitre conféré à la nature humaine. La liberté s'exprime dans le cadre d'une vie sensible marquée par le mouvement, c'est-à-dire inscrite dans le temps et l'espacement matériel du monde terrestre. Les conséquences pratiques de l'usage de la liberté, exprimée comme principe par les images des fauves sur le trumeau, sont visibles sur les sculptures qui occupent les deux parois latérales du porche de Moissac, réparties de chaque côté de ce trumeau. Les scènes qui se déploient autour de l'axe défini par le trumeau sont, en effet, les résultats moralement opposés de l'autonomie de l'homme. Il est signifiant que les deux panneaux inférieurs, qui se trouvent au plus proche du pilier central, du côté de l'entrée, soient d'abord des scènes antagonistes liées à la jouissance ou, au contraire, à la pureté d'ordre charnel. La différenciation des sexes, en effet, donne selon Grégoire de Nysse les caractéristiques de l'animal à l'homme, « tendances naturelles qui peuvent donner lieu au mal, mais aussi au bien, y compris ce qui dépend de la sexualisation : union des corps, enfantement, allaitement[637] ».

Sur la paroi latérale gauche, une femme nue et décharnée, baisse avec effroi son regard sur les serpents qui l'agrippent aux seins [Figure 38]. Un crapaud lui attrape également les parties génitales. Elle est confrontée à un diable qui par le geste de la *prisio,* associé traditionnellement aux diables s'emparant des damnés, la saisit au poignet de sa main droite

---

[637] Guillaume Bady et Laurence Mellerin, « À l'image de Dieu… Homme et Femme. Regards patristiques sur la différence des sexes », *L'homme, image de Dieu chez les Pères grecs*, *op. cit.*, p. 31-42, cit. p. 35. Ainsi, Grégoire de Nysse affirme : « nous nous dépouillerons de toute cette peau animale qui nous enveloppe en jetant cette tunique. Et tout ce que nous vaut cette peau animale, c'est l'union charnelle, la conception, l'enfantement, la souillure, le sein, la nourriture, l'excrétion, le développement progressif jusqu'à la maturité, la force de l'âge, la vieillesse, la maladie, la mort ». Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, *op. cit.*, 126, p. 112.

tandis qu'il porte sa main gauche sur son flanc[638]. Le démon semble empêcher le mouvement de la femme en direction de l'intérieur du porche. Au regard de la position de ses jambes, tournées vers l'abbatiale, la femme paraît esquisser une marche vers l'entrée du porche. Dans le même temps, le diable qui retient la femme par le bras est, par son geste, à l'origine d'une prise de conscience. Contrainte à l'arrêt, la figure féminine considère son enveloppe charnelle. C'est bien, semble-t-il, sous l'effet du diable, arrêtant son mouvement, qu'elle hurle en apercevant les animaux accrochés à son corps et se tire les cheveux, en signe de douleur et de désespoir. Les serpents et le crapaud viennent, selon une formule traditionnelle, métaphoriser son péché, la luxure, et la corruption qui en résulte. Or, elle ne semblait pas s'être rendue compte auparavant de cette corruption : l'oubli du corps est vraisemblablement la cause de son péché.

De l'autre côté du trumeau, sur la paroi latérale droite, l'épisode de l'Annonciation est représenté [Figure 39]. L'Annonciation, rencontre fondatrice de la vie du Christ, est décrite sous la forme, traditionnelle, d'un échange entre les figures de l'ange Gabriel et de la Vierge. Sur le panneau de Moissac, les deux personnages sont sculptés en parallèle, debout face à face. Les gestes du premier font ainsi écho à ceux de la seconde. Gabriel, le buste tourné vers l'extérieur du portail, porte sa main droite à sa poitrine, paume tendue devant la Vierge. Il a l'index et le majeur dressés, en signe d'allocution. De son autre main, l'ange tient un rameau qui bourgeonne en son sommet. La fine ramure prend place dans l'axe vertical et central du panneau, entre les deux personnages.

En regard, la Vierge répond à l'annonce angélique. Elle a la paume de sa main droite levée et ouverte, en guise d'acceptation. Elle porte sa main droite à son ventre comme pour reconnaître, d'ores et déjà, la présence de l'enfant en son sein. La figure de l'ange Gabriel est pourvue d'un très fort relief ; son buste se détache de la planéité de la paroi. Ses yeux, exorbités, lui confèrent une grande force expressive. Le geste de sa paume semble être autant un signe de parole qu'un geste d'arrêt. La Vierge paraît, par ailleurs, se détourner de l'entrée de l'édifice. Ses jambes et son buste sont tournés vers l'extérieur, comme pour répondre au geste de l'ange. Au regard de ces détails, la scène est probablement autant une annonce qu'un envoi en mission.

---

[638] Associée aux images de mise en prison, la *prisio* est « un geste – la prise – qui symbolise la sujétion, le fait de mettre la main sur un autre homme. Ce geste est également prêté aux anges et aux démons qui conduisent les âmes jugées vers leur destination finale ». Cécile Voyer, « Le corps des prisonniers dans les images des XIVe et XVe siècles », art. cit., cit. p. 191.

Dans l'image, le corps du Christ s'incarnant est, en tout cas, intimement lié à celui de la Vierge, qui met à disposition sa propre chair pour l'accueil de la divinité faite homme.

Des images d'une prise de conscience

La pureté du corps de la Vierge, qui engendre sans tache le Christ, est mise en opposition avec le caractère luxurieux de la femme, constituant son pendant. Le contraste est total entre la pureté virginale de Marie, qui méconnaît le vice, et la corruption, conséquence des jouissances charnelles peccamineuses, de la femme du panneau de gauche. Tout concourt à l'opposition des deux figures. Là où la Vierge est arrêtée par l'ange et accepte la mission divine, se tournant vers l'extérieur du portail, la femme luxurieuse est également stoppée dans son mouvement vers le seuil de l'abbatiale. Toutefois, pour la femme luxurieuse, l'arrêt est le fait du diable qui l'attrape au poignet, l'empêchant d'accomplir le franchissement dont ses jambes portent encore l'ébauche. La Vierge, sans contrainte, met son corps au service de Dieu en accueillant le Christ en son sein. C'est, au contraire, sous l'effet du péché que la femme luxurieuse est empêchée.

L'interruption dans le mouvement des deux femmes est l'occasion d'une prise de conscience. De même que la Vierge reconnaît l'enfant en son sein immédiatement lors de la rencontre avec l'ange, la femme luxurieuse semble s'apercevoir des vices qui la caractérisent, tête horrifiée, penchée vers les bêtes qui l'agrippent et matérialisent sa souillure morale et corporelle. Aussi, l'annonce de Gabriel à la Vierge est le moteur de la reconnaissance de la présence du Christ par Marie autant que le geste du diable est celui d'une prise en considération par la femme luxurieuse de son péché. Ce lien est, pour cette dernière, formalisé par les crapauds. L'un est présent au niveau de la tête du diable, comme s'il sortait de la bouche de celui-ci et signifiait sa parole. Le second attrape le sexe de la femme, comme pour définir l'enjeu de cette parole ou, du moins, le rapport de causalité entre la présence du diable et du péché[639].

---

[639] Amanda Luyster voit dans la présence des crapauds un signe du fait que la femme n'est pas une personnification de la Luxure mais plutôt une représentation de la mauvaise mère entrant de la sorte, selon l'auteur, en parfaite opposition avec la Vierge. Amanda Luyster, « The Femme-aux-Serpents at Moissac: Luxuria (Lust) or a Bad Mother? », *Between Magic and Religion: Interdisciplinary Studies in Ancient Mediterranean Religion and Society*. Éd. Sulochana R. Asirvatham, Corinne Ondine Pache et John Watrous, Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, 2001, p. 165-191.

Les figures avec lesquelles sont en échange les deux femmes sont également révélatrices de leur antagonisme. La virginité et la pureté de Marie la rendent proche de la vie angélique[640]. La Vierge entre, par la relation qu'elle entretient avec Gabriel, en parfait contraste avec la femme luxurieuse. Les vices de cette dernière sont la cause de sa concomitance avec le démon. Il s'agit d'une opposition que l'on retrouve traditionnellement dans l'évocation de l'influence du diable sur Ève. La première femme s'oppose à l'ange de l'*Annonciation* en lequel la Vierge, nouvelle Ève, place sa confiance. À Moissac, le péché de la femme luxurieuse semble d'autant plus grave que son image s'oppose à l'Annonciation, moment qui sert la volonté divine de restaurer la nature humaine par la venue virginale du Christ. L'*Annonciation* n'est pas seulement figurée comme étant faite à la Vierge, mais l'épisode contient la promesse offerte à tous les hommes. L'Annonciation est la promesse et l'ébauche de la rédemption ; la relation de la Vierge à son fils porte l'espérance d'un lien de familiarité restauré, plus largement, entre Dieu et ses créatures.

La fécondité et la stérilité

L'opposition entre la Vierge et la femme luxurieuse relève de leur liberté : elle semble tenir aux usages antagonistes de leur chair. La sculpture en décrit également les conséquences. La fécondité de Marie contraste avec le caractère stérile de la femme de la paroi de gauche. Il ne s'agit pas exclusivement d'une fécondité et d'une stérilité d'ordre biologique. Cette dernière est surtout d'ordre spirituel : l'acceptation de la Vierge est désignée comme féconde pour l'économie divine du Salut. Marie porte en son sein le Fils qui rend possible la rédemption, une fonction salvatrice dont la démonstration sera faite dans les images du cycle de l'Enfance. Il n'y a, en cela, pas de condamnation de la chair, bien au contraire. La Vierge met son corps au service de Dieu, qui se fait corporel en son sein.

---

[640] Comparaison que l'on trouve notamment chez Pierre Chrysologue. Le théologien affirme, commentant la virginité de Marie, qu'elle « tire de ses propres forces ce que l'ange possède de nature. Ainsi, la vierge remplit-elle, comme l'ange, un devoir, non point humain, mais divin. » *Sur l'Annonciation de la Vierge Marie*, Sermon 143, PL 52, cité dans *Le mystère de Noël : Avent, Noël, Épiphanie*, éd. Adalbert Hamman-Gautier et France Quéré, Paris, B. Grasset, 1963, p. 51. Ce parallèle est fréquent dans les commentaires de l'Annonciation : « La virginité véritable présente, en effet, maintes affinités avec l'état des anges. », Pseudo-Grégoire le Thaumaturge, *Sur l'Annonciation de la Vierge Marie*, Homélie II, PG 10, cité dans *ibid.*, p. 56-57.

À l'inverse, la stérilité, au sens d'une sécheresse spirituelle, semble dénoncée dans l'attitude de la femme luxurieuse. Les mœurs de cette dernière sont stériles, voire néfastes, pour son propre salut. Par là même, elles sont inutiles et condamnables aux yeux de Dieu, qui a créé l'homme pour un dessein tout autre. Son corps n'est mauvais que parce qu'elle n'en fait pas un usage conforme à ce pour quoi il fut créé. La stérilité, visible dans le tracé sec et aride du corps de la figure, définit probablement ce caractère vain. Si la femme luxurieuse sert un principe de croissance, il s'agit de celle de son péché et du mal. À cet égard, les serpents qui l'agrippent à la poitrine peuvent être considérés comme étant allaités par la femme, entretenant de fait ses propres vices et sa propre douleur. Ainsi, Raphaël Guesuraga écrit qu'il est probable que « les images romanes de femmes allaitant des serpents, peu ciblées dans leurs parties génitales, aient une signification plus maternelle que sexuelle[641] ». À Moissac, les deux aspects vont de pair. Le ventre rond du diable figure possiblement la croissance voire l'enfantement du mal, entrant, de fait, en opposition avec la maternité de la Vierge[642].

Au regard de ces détails, le contraste entre les deux femmes, plus que justifié par un comportement d'ordre charnel, semble engager la question du libre arbitre : la différence entre les figures réside dans l'usage respectif de leur liberté. Elles se conforment ou non à leur nature principielle, c'est-à-dire à leur dessein en tant que créatures de Dieu. La multiplication par l'engendrement charnel a été prévue par Dieu, anticipant la Chute de l'homme et l'impossibilité de sa procréation selon les modes angéliques. La luxure, fornication sans engendrement, correspond donc au mauvais usage du libre arbitre et de l'habitation corporelle nécessaire à la vie terrestre de l'homme :

> « La passion du plaisir est appelée "serpent" par l'Écriture : c'est sa nature, si sa tête s'insinue à la jointure des pierres d'un mur, de s'avancer ensuite tout entier en rampant. Que veux-je dire par là ? Leur nature fait aux hommes nécessité d'une habitation, mais, par ce besoin, le plaisir, s'insinuant à la jointure de l'âme, a détourné le besoin en une dépense sans mesure d'ornements et a transformé notre préoccupation[643]. »

---

[641] Raphaël Guesuraga, « La femme allaitant des serpents et ses liens avec la Luxure », art. cit.

[642] Ilene H. Forsyth, « Narrative at Moissac: Schapiro's Legacy », *Gesta*, nº 2, vol. 41, 2002, p. 71-93, p. 75.

[643] Grégoire de Nysse, *Homélies sur l'Ecclésiaste*, *op. cit.*, IV, 5, p. 250-253.

Sur le panneau sculpté, la présence du mal est signifiée par celle du diable et celle des serpents. Le péché est, nous l'avons observé, d'autant plus grave qu'il est en lien avec la scène de l'Annonciation, intervention de Dieu sur terre pour le rachat de l'homme. Il constitue une atteinte à soi-même, amis aussi un outrage à Dieu. Quoi qu'il en soit, l'idée d'un mouvement déterminé par la possibilité d'un choix, inhérente au libre arbitre, est liée à la sexualité, comme c'est le cas pour les fauves au trumeau. L'opposition morale qui en résulte est parfaitement visible : le corps de la Vierge est le lieu de l'engendrement salvifique, selon son propre choix, alors que le désir corporel de la femme luxurieuse n'est pas conforme à la volonté divine.

La restauration de l'homme et du plan divin alloué à l'humanité par la venue du Christ consiste en une purification morale de la nature corporelle. Le Fils a assumé la chair. Il s'est également volontairement soumis à la temporalité humaine. Les deux aspects sont liés. La temporalité linéaire du monde est, autant que la corporalité, une marque de la distance entre l'homme et son Créateur, lui qui est atemporel. Le contraste entre la stérilité et la fécondité recouvre de manière conjointe ces deux notions. L'opposition entre la femme luxurieuse et la Vierge est celle entre l'oubli de l'utilité de la chair et la mise au service de cette chair dans le principe de croissance spirituel. Or, la croissance est possible parce que le monde terrestre s'inscrit dans la durée. La Vierge accepte le plan divin et prend immédiatement conscience de la nécessité de son corps. Ce dernier est l'outil du Salut, ce que son mouvement vers l'extérieur du porche démontre. En revanche, la femme luxurieuse semble seulement s'apercevoir, grâce au geste du diable qui la retient, de sa propre souillure : elle n'avait pas considéré plus tôt l'importance du corps pour le cheminement spirituel de son âme.

L'épisode de l'Annonciation signale que la corporalité de l'homme et le principe d'engendrement charnel et générationnel ne sont pas condamnables en tant que tels. Le discours positif concernant la corporalité qualifie également le trumeau. Le principe d'engendrement charnel, marqué par la différenciation sexuelle et les motifs végétaux d'épanouissement, est décrit comme le moteur d'une évolution spirituelle. De la même manière, la chair du Christ incarné est indispensable dans l'histoire du Salut. Celle de la Vierge, dont le corps se fait la demeure du Fils en acceptant l'annonce de l'ange Gabriel, l'est tout autant. Le principe de génération est, par ailleurs, visible dans le rameau que porte l'ange. Le rameau est le motif du lignage davidique : bien que lié à la question charnelle, il n'en est pas moins positif, car il rappelle la bonne exécution du dessein divin, annoncé par Isaïe.

L’union de l’âme et du corps

Le rameau, un motif de la prescience

L’Incarnation et la croissance du Christ dans le sein virginal sont montrées comme une nécessité dans le plan divin. Il s’agit de l’accomplissement de la volonté divine. L’annonce de la prophétie d’Isaïe, prophète figuré sur le montant de la porte, est formulée par Gabriel et réalisée dans le sein virginal [Figure 40]. Le geste de prise de parole de l’ange est mis en parallèle avec le rameau qu’il tient de son autre main. Ce motif végétal se réfère à la prophétie d’Isaïe, annonçant la conception du sauveur : il permet d’établir un lien typologique entre l’annonce vétérotestamentaire et sa réalisation.

Sur l’image sculptée, Gabriel fait le geste de la parole d’une main et tient le rameau de l’autre : la simultanéité entre la transmission de la parole divine et la manifestation de son action, métaphorisée par le rameau bourgeonnant, est affirmée. La parole révélée est définie comme un acte de création : l’annonce de l’Incarnation est l’instant même de sa réalisation. Cette concomitance est également lisible dans les mouvements de la Vierge. Les deux gestes synchrones de Marie expriment, en effet, à la fois l’acceptation de la révélation et la reconnaissance immédiate de l’enfant. La main droite de la Vierge, paume en avant, signifie l’écoute. Sa main gauche, qu’elle porte sur son ventre, témoigne de la présence embryonnaire du Christ.

Au-delà de la simplicité apparente de la scène de l’Annonciation, la question de la place de la venue du Christ dans le plan divin paraît être posée et plus particulièrement, s’agissant de l’Incarnation, du rapport du Fils à la chair. Les gestes de l’ange, comme ceux de la Vierge, soulignent la simultanéité de la parole divine, immatérielle, avec son action sensible, l’engendrement corporel. Cette synchronie indique le lien profond entre les deux parts, humaine et divine, du Christ. La divinité du Christ suppose, en effet, son éternité. Son humanité implique qu’il se soit incarné à un moment historique précis. Le problème de la dualité entre divinité et humanité, atemporalité et inscription dans une chronologie, articule la dichotomie entre l’engendré et l’inengendré. Grégoire de Naziance fait de cet aspect l’un des axes de réflexions

de son troisième discours théologique, dont l'un des manuscrits est conservé à Moissac[644]. Il y affirme, pour résoudre cette contradiction apparente, qu'en Dieu :

> « La génération est peut-être la volonté d'engendrer ; du moins – si nous admettons sans réserve cette idée, au lieu de considérer la génération comme supérieure à la volonté – n'y a-t-il aucun intermédiaire entre les deux[645]. »

Le propos de l'auteur est de considérer la volonté créatrice et la création en acte comme une unique chose. Leur distinction résulte du système de pensée humain, nécessairement passé sous le prisme de l'appréhension temporelle. Pour l'homme qui la conçoit, la différence entre l'inengendré et l'engendré est similaire à celle entre le principe et l'action. Dieu est atemporel et inengendré. Il a cependant pris la forme humaine en la personne du Christ. Sur l'image sculptée, l'Annonciation figure l'inscription de ce dernier dans le cours du temps. Son éternité est représentée par la mise en images de sa révélation, bien avant sa naissance ; l'annonce de la venue du messie par les prophètes est le signe qu'il existait déjà, en puissance.

À Moissac, l'articulation entre la prophétie annonçant la naissance du messie et sa réalisation est signifiée par la présence d'Isaïe sur le montant. Le panneau de l'Annonciation porte la représentation de la mise en œuvre d'un principe déjà existant en puissance du temps de l'Ancienne Alliance. Le prophète porte un phylactère sur lequel est inscrit : « Voici que la Vierge concevra ». Aussi, la prophétie montre toute la divinité de « celui qui est engendré sans commencement, […] le Fils », tandis que le panneau latéral souligne qu'en son humanité, le Christ vient « de la Vierge, étant ainsi soumis à la loi d'avoir une mère, mais non à la loi ordinaire de la génération[646] ».

La mise en confrontation, d'ordre typologique, figure la Providence divine : un principe unique et atemporel gouverne le cosmos. Bien qu'en constante transformation, le monde terrestre possède un dessein immuable ne se dévoilant que progressivement à l'homme. La toute-puissance de la prescience divine est doublement affirmée. D'une part, dès sa présence dans le sein, l'enfant est destiné à servir le dessein de Dieu et à asseoir la royauté à laquelle il

---

644 Jean Dufour, *La bibliothèque et le scriptorium de Moissac*, Paris, Droz, 1972, p. 118.

645 Grégoire de Naziance, *Les discours théologiques*, *op. cit*., II, 6, p. 99.

646 *Ibid.*, IV, 19, p. 161 ; 21, p. 165.

est appelé. D'autre part, le Christ a réellement assumé la condition humaine, soumise notamment aux modalités temporelles du monde. Son œuvre de rachat ne sera réellement accomplie qu'au terme du développement biologique et spirituel de la vie humaine.

La fécondité figurée par l'Annonciation est autant celle, biologique, de l'Enfant que celle, spirituelle, du rétablissement de tous les hommes. Le rameau, encore en croissance au centre du relief, joue un rôle majeur à cet égard. Parce que sans racines, le rameau évoque la conception virginale du Christ. Parce qu'il porte des bourgeons, il est le signe de la mission du Fils, encore en puissance, mais déjà en germe dès l'Incarnation. Grégoire de Nysse fait explicitement le lien entre la fécondité humaine et la volonté divine, à l'origine de la multiplication charnelle. Pour le Cappadocien, la semence est l'image de la prescience divine occasionnant la croissance de l'homme qu'elle contient déjà en germe. Le bourgeon sculpté de Moissac rappelle la métaphore végétale utilisée par le théologien :

> « "C'est par un effet de la puissance divine que cette semence devient un homme ; sans elle, la semence serait inutile et inefficace." […] Dans ce cas-là, ce n'est pas la matière qui produit l'homme, si c'est la puissance divine qui transforme en nature humaine ce que nous voyons[647]. »

Le divin est à l'origine de l'homme, non seulement pendant la Genèse, mais aussi lors de la conception individuelle des êtres. L'image de la semence sert parfaitement, dans la théologie de Grégoire de Nysse, l'idée d'un acheminement et d'une croissance spirituelle. La restauration de la créature est permise par sa vie terrestre, soumise à la temporalité. Cette soumission n'est donc pas un assujettissement. Elle est également le moyen d'une purification de l'homme. Dieu pourvoit, dès la création de la semence, à la croissance spirituelle future. À l'instar d'une graine, amenée à s'épanouir pour porter des fleurs et des fruits, l'homme contient en puissance le dessein de sa nature, semé par le divin :

> « Dans le grain de blé ou dans n'importe quelle autre semence, sont déjà contenus en puissance tous les traits de l'épi, avec l'herbe, la paille, les fruits et les épis ; dans l'ordre suivi par la nature, aucun de ces éléments n'existe ou ne vient avant la semence, mais, selon une succession naturelle, la force intérieure à la semence se manifeste peu à peu, sans qu'une autre substance ait à s'y

---

[647] Grégoire de Nysse, *Discours catéchétique, op. cit*., XXXIII, 3, p. 155.

> introduire. De la même façon, pensons-nous, dès le premier moment de sa formation, la semence humaine contient répandue en elle la puissance de sa nature[648]. »

Sur le panneau de l'*Annonciation*, le rameau et ses bourgeons paraissent bien être les images du Christ déjà incarné. Sa mission salvatrice est encore en germe : elle est présente, mais encore en développement.

Une royauté et un sacerdoce en puissance

Sur la sculpture, le caractère prophétique de l'annonce à Marie est rendu visible au moyen de la branche bourgeonnante que tient l'ange. Le rameau de l'Annonciation rappelle la parole d'Isaïe. La venue du Christ est annoncée en ces termes par le Prophète : « un rameau sortira de la souche de Jessé, un rejeton jaillira de ses racines [649] ». Le rameau témoigne plus précisément de la royauté de l'enfant. Le récit évangélique, très elliptique, de la Nativité par Matthieu reprend la prophétie d'Isaïe. Ici, la mise en relation avec l'Annonciation semble également faire référence à l'Évangile de Luc[650]. Dans ce dernier, l'annonce de la venue du Christ est avant tout celle de la royauté de l'enfant. Gabriel fait en effet savoir que « le Seigneur Dieu lui donnera le trône de David son père ; il régnera pour toujours sur la famille de Jacob, et son règne n'aura pas de fin[651] ». L'évocation régalienne est proche de la révélation d'Isaïe à propos du lignage de Jessé. Le prophète insiste sur la majesté de l'enfant qui donnera, selon ses paroles, « une souveraineté étendue et une paix sans fin pour le trône de David et pour sa royauté qu'il établira et affermira sur le droit et la justice[652] ».

La royauté n'est pas encore effective au moment de l'annonce. Sur la paroi de Moissac, elle est souveraineté en puissance, ce que la branche sculptée, encore en bourgeonnement, signifie. Le rameau fait référence au Christ issu de la « souche de Jessé » et du lignage

---

[648] Grégoire de Nysse, *La création de l'homme*, *op. cit.*, XXIX, 236 A-236 B, p. 223.

[649] Is. 11, 1

[650] Mt. 1, 22-23

[651] Luc 1, 30-33

[652] Is. 9, 5-6

davidique. Toutefois, la royauté salutaire est encore à l'état d'annonce dans les paroles prophétiques d'Isaïe, mais également au moment de la révélation angélique à la Vierge. Son accomplissement ne sera effectif qu'ensuite bien que l'enfant porte, en germe, la royauté. La royauté de l'Enfant sera reconnue par les Mages [Figure 41]. Les dons de ces derniers, représentés sur le panneau surmontant celui de l'Annonciation, sont l'expression de la reconnaissance du règne universel du Christ. En revanche, l'épisode de la présentation de l'enfant par la Vierge, à côté de l'Adoration des Mages sur le panneau de droite, peut probablement être considéré selon une perspective sacramentelle, dans la mesure où Marie offre son fils aux hommes.

La répartition axiale des épisodes de l'Enfance s'articule sur une dualité qui n'est pas celle, traditionnelle, de l'humanité et de la divinité du Christ. Au contraire, chaque épisode sculpté affirme l'union profonde du matériel et du spirituel, chez le Christ comme en chaque homme. L'organisation gauche/droite des panneaux paraît plutôt faire écho à deux caractéristiques encore en puissance chez l'Enfant : sa royauté et son sacerdoce. Du côté gauche de la paroi, le rameau de l'Annonciation, l'Adoration des Mages et la Chute des idoles ont trait à la souveraineté du Christ. La dispense de la grâce lors de la Visitation et les présentations de l'Enfant par la Vierge et le Vieillard Siméon concernent son ministère pastoral.

Ces deux axes, rapportés aux panneaux supérieurs figurant la Nativité et l'Adoration des Mages, sont bien définis par saint Odilon. Dans son sermon pour la fête de l'Épiphanie, l'abbé clunisien explique que « quand Dieu est adoré sous l'espèce de l'Enfant, c'est l'honneur de l'Enfantement virginal qu'on célèbre. [Tandis que] quand on apporte des présents à l'Homme-Dieu, c'est la dignité du divin Enfantement qu'on honore[653] ». Dans le même sermon, saint Odilon établit, par ailleurs, un lien entre le rameau de la prophétie d'Isaïe et l'Adoration des Mages :

> « [Isaïe] promet qu'une Vierge enfantera, proclame qu'un rameau jaillira de l'arbre de Jessé, atteste qu'un petit Enfant nous est né […]. Son établissement sur le trône de David, Son règne selon le droit et la justice, dès maintenant et pour jamais confirmé et corroboré, il les déclare à découvert. […] Il proclame

[653] *Les Saints Abbés de Cluny : Abbé Bernon, Saint Odon, Saint Odilon, Saint Hugues*, éd. Raymond Oursel et Martin Marrier, Namur, Les Éditions du Soleil Levant, 1960, p. 107.

> que toutes les nations marcheront dans sa lumière et les rois dans la splendeur de son lever, dont l'univers entier célèbre aujourd'hui l'accomplissement[654]. »

Le parallèle exégétique repose sur le caractère souverain du messie annoncé par le prophète puis loué par les Mages. La révélation d'Isaïe évoque les nations marchant depuis les « quatre coins de la terre » jusqu'au Christ. À Moissac, l'Adoration des Mages, reconnaissant la royauté de l'enfant annoncée par Isaïe comme sa venue terrestre, est logiquement sculptée dans la zone surmontant l'Annonciation. Cette situation spatiale tend à accentuer la souveraineté de l'Enfant, mais aussi celle des Mages. Comme le souligne Mathieu Beaud, l'Adoration de Moissac est l'une des premières représentations sculptées faisant explicitement des Mages des rois, ce dont témoignent le port de la couronne et la richesse de leurs vêtements[655].

Outre la volonté d'exacerber visuellement la royauté du Christ, la mise en relation des personnages de l'Annonciation et de ceux de l'Adoration des Mages est observable. La figure de la Vierge et celles des Mages esquissent un mouvement similaire vers l'extérieur du portail. Le parallèle avec Marie est frappant sur le dernier mage. En plus de fléchir la jambe, il effectue strictement le même geste de sa main droite, paume en avant contre la poitrine, que les deux figures de la Vierge sur les panneaux inférieurs. L'écho entre l'action du mage, porteur de myrrhe, et celle de la Vierge trouve peut-être sa justification dans la portée de ce présent. La myrrhe évoque traditionnellement l'humanité du Christ et sa mission rédemptrice, à l'instar de la grossesse virginale.

Le lien entre l'humanité et la royauté est souligné par la sculpture. La royauté du Christ est profondément dépendante du monde terrestre et des hommes qui y évoluent, dont il est le Seigneur. La notion de souveraineté n'a de sens, comme tout principe d'autorité, que dans la relation. Elle suppose la matérialité, celle des individus comme celle d'un territoire, sur lesquels la royauté s'exerce.

---

[654] *Ibid.*, p. 104.

[655] Mathieu Beaud, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du Xe au XIIe siècle : le thème des Rois Mages et sa diffusion*, Thèse de doctorat sous la direction de Daniel Russo, Université de Bourgogne, soutenue en 2012, p. 317.

La matière et la croissance

L'adaptation de la nourriture

Nous l'avons observé, le mouvement des jambes de la Vierge de l'Annonciation signifie probablement la nécessité de sa mise à disposition corporelle pour l'Incarnation. Ce mouvement crée un lien entre l'Annonciation et la Visitation, sculptée à côté, sur le panneau à droite de la paroi. Deux annonces se succèdent, formant une continuité entre les panneaux inférieurs. À droite, la Vierge annonce à Élisabeth sa grossesse [Figure 42]. Le parallèle entre la Vierge de la Visitation et l'ange Gabriel lors de l'Annonciation est rendu visible par leurs positions respectives : tous deux ont le buste tourné et le geste de leur main, paume en avant, exprime la parole. L'annonce de l'ange à la Vierge trouve un écho dans l'annonce de cette dernière à Élisabeth. De sa main gauche, la Vierge soulève un pan de son vêtement, dévoilant son sein. Élisabeth baisse alors son regard sur le buste de Marie. Elle porte sa main gauche sur sa poitrine et lève sa main droite, paume ouverte. Sur l'épisode de la Visitation, la mise en image de la rencontre entre les deux femmes indique possiblement qu'Élisabeth préfigure la Vierge : la première cache un sein que Marie dévoile. La mise en parallèle entre les seins féminins, l'un voilé, l'autre dévoilé, signifie probablement que la grossesse inespérée d'Élisabeth est le type de celle, virginale, de la Vierge. Ainsi :

> « Lorsque la grâce divine se frayait une voie chez les hommes, et cherchait à donner plus de vraisemblance à la naissance virginale, elle habituait les esprits incrédules à en accepter l'idée par des miracles moins importants. […] Car de même qu'Élisabeth ne devient pas mère selon les normes de la nature, puisqu'elle a vécu et vieilli sans avoir d'enfant, mais que la naissance de son fils émane de la volonté divine, de même l'incrédulité que soulève la naissance virginale se résout si l'on y voit une intervention de Dieu. Le fils de la femme stérile précédait le fils de la Vierge : avant de venir au jour, tandis qu'il était encore dans le ventre de sa mère, il tressaillit en entendant la voix de celle qui portait le Seigneur[656]. »

[656] Grégoire de Nysse, *Sermon sur la naissance de Jésus*, PG, 46, cité dans *Le mystère de Noël*, *op. cit.*, p. 164 ; Il s'agit d'une idée, somme toute, assez fréquente. Par exemple : « La foi de l'âme croyante est

Le rapprochement visuel entre l'annonce de l'ange à la Vierge puis de celle-ci à Élisabeth prend une dimension particulière au regard du dévoilement du sein. Ce geste ajoute à la figuration de la puissance de Dieu, capable de créer la vie dans le sein d'une vierge comme d'une femme stérile. Au demeurant, le sein exprime, à l'instar du rameau de l'Annonciation, l'idée de croissance. Le motif végétal sert à exprimer l'épanouissement futur de l'embryon en homme accompli, grâce au bourgeon qui donnera des fleurs et des fruits. Le sein maternel évoque quant à lui le lait qui permettra la croissance de l'enfant à naître. De la sorte, la monstration du sein de la Vierge, signe de son futur allaitement, s'oppose à l'agrippement des seins de la femme luxurieuse par des serpents. Chez la femme luxurieuse, la jouissance charnelle ne sert qu'un seul principe de croissance : celui de ses propres vices. Sur la figure de la Vierge, en revanche, la croissance qu'évoque le sein est corporelle comme spirituelle, Dieu pourvoyant aux deux aspects.

Face à la Vierge, Élisabeth, écoutant la bonne nouvelle, porte sa main sur son giron. Ce geste évoque le bond de Jean Baptiste en réaction à la salutation mariale. Aussi, conformément au récit de Luc :

> « Lorsque Élisabeth entendit la salutation de Marie, l'enfant bondit dans son sein et Élisabeth fut remplie du Saint-Esprit. Elle poussa un grand cri et dit : "Tu es bénie plus que toutes les femmes, béni aussi est le fruit de ton sein ! Comment m'est-il donné que vienne à moi la mère de mon Seigneur ? Car lorsque ta salutation a retenti à mes oreilles, voici que l'enfant a bondi d'allégresse en mon sein. Bienheureuse celle qui a cru : ce qui lui a été dit de la part du Seigneur s'accomplira ![657] »

À l'instar de la Vierge de l'Annonciation, qui porte sa main sur son ventre comme pour y constater la présence effective du Christ, le geste d'Élisabeth témoigne d'une vie de l'embryon, déjà capable de réactions non seulement physiques, mais également spirituelles. Le tressaillement de Jean-Baptiste vient affermir la portée des sculptures quant à l'existence embryonnaire d'une âme, selon une position ardemment défendue de Grégoire de Nysse :

---

encore confirmée par un précédent miracle : à Élisabeth est donnée une fécondité inespérée : ainsi ne pourrait-on douter que celui qui avait donné à une femme stérile la possibilité de concevoir ne la donnât aussi à une vierge. » Léon le Grand, *Premier sermon sur la Nativité de Notre Seigneur Jésus-Christ*., sermon 21, PL 54, *ibid.*, p. 121.

[657] Luc 1, 41-45

> « Une personne sensée ne peut pas supposer que les âmes naissent après et que la formation des corps leur préexiste, car il est clair pour tous que tout être inanimé ne peut ni se mouvoir ni se développer. Or comment contester et douter que ceux qui sont dans le sein grandissent et remuent ? Il reste donc à penser que l'âme et le corps commencent à se former en même temps[658]. »

Vraisemblablement, les deux scènes de l'Annonciation et de la Visitation rendent visible « le principe du vivant en formation », d'ores et déjà union et interdépendance d'un corps et d'une âme. Déjà dans le sein maternel, cette dernière fait se mouvoir le corps et l'anime littéralement. À Moissac, la notion de croissance du corps, d'abord simple fœtus puis nourrisson, s'applique également à l'âme. Nous y reviendrons ultérieurement.

L'Église, mère des fidèles

L'épisode de la Visitation témoigne probablement, avant même la Nativité, de la mission sacerdotale du Christ. D'une part, ce dernier dispense, *in utero*, l'Esprit saint à Élisabeth. D'autre part, la première rencontre entre Jésus et Jean Baptiste évoque le baptême du Christ à venir. Le dévoilement du sein peut être lu sous cet angle sur la sculpture. Le parallèle exégétique entre le sacerdoce et la maternité est traditionnel. Il s'exprime notamment à travers l'idée du baptême comme d'une seconde naissance. Il est plus globalement associé à toute la vie rituelle. L'Église pourvoit aux besoins du fidèle, lui donnant la nourriture sacramentelle et l'enseignement des Écritures nécessaires à sa croissance spirituelle. Le sein est, dans cette perspective, lié à l'épanouissement de toutes les parts de l'homme :

> « Le sein est lié au cœur ce cœur qui nourrit de lui-même les seins ; de plus ce membre ne tient pas la grâce enfermée en lui, mais il présente à ceux qui

---

[658]Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, *op. cit.*, 106, p. 95-96. ; « Qui ne sait l'œuvre admirable de la nature, ce que reçoit en lui le sein maternel et ce qu'il produit ? Ne voyez-vous pas que la semence jetée dans le sein maternel pour servir d'origine à notre organisme corporel est simple d'une certaine façon et présente des parties toutes semblables ? […] Et quand je parle d'une grande œuvre, je ne regarde pas seulement la formation du corps, mais ce qui, plus que tout, est digne d'admiration, à savoir, notre âme et tous ses attributs. », Grégoire de Nysse, *La création de l'homme, op. cit.*, XXVII, 229 A, p. 214-215.

> le demandent le sein de la Parole : *comme une mère choie ses enfants* (1 Th. 2, 7)[659]. »

La scène de la Visitation de Moissac possède, selon nous, une forte connotation sacerdotale. La Vierge, prête à nourrir l'enfant encore en son sein, figure le principe de croissance de ce dernier. Elle se rattache aussi à l'*Ecclesia*. Marie va à la rencontre de la communauté des fidèles, comme l'indiquent son annonce à Élisabeth et le tressaillement de Jean Baptiste, reconnaissant la divinité du Christ. Dans la sculpture, le cadre architectural qui couronne la scène est signifiant. Si les arcades sur colonnettes de la scène de la Nativité étaient laissées neutres, celles qui encadrent le panneau de la Visitation sont sculptées d'une succession d'arcatures et d'ouvertures en oculus. Ces caractéristiques rappellent, de façon sommaire, une élévation ecclésiale et soulignent la signification liturgique de l'épisode. La Vierge de la Visitation, dans ce cadre, s'offre possiblement en modèle au ministère sacerdotal :

> « Celui qui nourrit avec le lait sans duplicité l'être qui est encore un petit enfant dans la vie spirituelle, se faisant, comme dit l'Apôtre lui-même, nourricier des nouveau-nés dans l'Église (1 Th. 2, 7), distribue le pain de la sagesse à ceux qui ont été rendus parfaits selon l'homme intérieur[660]. »

La portée ecclésiale de la scène de la Visitation semble également associée au panneau qui lui fait front, de l'autre côté du porche. Là, sur le panneau inférieur gauche, un homme assis sur un siège à arcade fait face à une figure debout, s'appuyant sur un bâton [Figure 43]. Le corps du personnage est maigre et recroquevillé, ce qui suggère sa précarité. Les sculptures sont très endommagées en cet endroit, ce qui nuit à leur lecture. L'homme peut probablement être considéré comme un mendiant, réclamant de l'assistance au personnage de gauche. Ce dernier est, en effet, défini comme sujet à l'avarice par la bourse qu'il porte au cou.

Quoi qu'il en soit, les deux hommes sont des figures à connotation péjorative : chacun d'entre eux porte sur ses épaules un diable. La figure de l'avare, bourse au cou, refuse manifestement l'aumône à un homme, peut-être un mendiant. Elle est assise sur un siège à arcades qui fait formellement écho aux arcatures surplombant la scène de la Visitation. Étant

---

[659] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, VII, p. 175.

[660] *Ibid.*, 14, p. 273.

donné la connotation ecclésiale du motif architectural du siège, le personnage est possiblement une figure du mauvais clerc refusant l'aumône. Cela fait sens. Dans le monastère Saint-Pierre, les moines étaient tenus d'accorder une place importante à la charité. Quoi qu'il en soit, la scène d'avarice entre en confrontation avec la rencontre des deux femmes saintes sur la paroi de droite. Elle renforce l'idée d'amour et d'altruisme qui se dégage de la rencontre de la Vierge et d'Élisabeth. Cette rencontre fait peut-être écho au ministère sacerdotal puisque c'est pour aller à la rencontre des hommes, et les sauver, que Dieu s'est incarné.

La royauté et le sacerdoce du Christ

Naître en vue du sacrifice futur ou refuser de mourir

Bien que séparées par une colonne, les scènes des panneaux de l'Adoration des Mages et de la Nativité sont représentées en continu [Figure 44]. Aussi, la Nativité de Moissac s'apparente à une présentation de l'Enfant. La Vierge et le Christ, porté par celle-ci, sont figurés assis sur un lit. Derrière la couche de Marie, en retrait, Joseph tend les bras vers elle. Enfin, l'âne et le bœuf sont représentés au fond du panneau. Ils se nourrissent des épis de blé disposés dans une mangeoire.

Le lit sculpté évoque la naissance de l'Enfant. Il fait écho au lit, similaire, qui soutient le corps du mauvais riche[661]. Sur la paroi de gauche, côté droit, l'épisode de la mort du mauvais riche est représenté. Le corps sans vie du riche est figuré gisant sur son lit de mort, tandis qu'une femme agenouillée le pleure. Le visage de la femme est détourné. De la bouche du cadavre du mauvais riche s'échappe son âme. Celle-ci est accueillie par deux démons, qui semblent se disputer pour l'habiller. Le premier maintient, en effet, l'âme et le second la drape d'un pan de vêtement. Sur le côté droit du panneau, un troisième diable frappe le dos de son confrère. Il lui tend une bourse, semblable à celle de l'homme avare du panneau inférieur, probablement dans le but d'en affubler également l'âme du mauvais riche. De ce même démon provient,

---

[661] Ilene H. Forsyth, « Narrative at Moissac », art. cit., p. 80-81 ; Marcello Angheben, « La théophanie du portail de Moissac : une vision de l'Église céleste célébrant la liturgie eucharistique », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 45, 2014, p. 61-82, p. 79.

semble-t-il, le morceau de vêtement dont est revêtue l'âme. Malgré la détérioration de la sculpture, le mouvement du drapé, allant de droite à gauche, est encore visible. Au sommet du panneau, un ange émerge des nuées.

Plus qu'une simple opposition entre la figure qui naît et celle qui meurt, le parallèle entre le lit de mort du mauvais riche et le lit de la Nativité confère une ambivalence à ces deux scènes, enrichissant le sens de l'image de la mort du riche tout autant que celle de la naissance du Christ.

L'écho visuel entre le lit de la Vierge et celui du riche semble souligner l'ambiguïté de la mort corporelle [Figure 45]. La venue au monde du Christ est réalisée en vue de sa mort sur la croix ; la Nativité n'a de sens qu'au regard du sacrifice futur du Christ pour le rachat des hommes. Inversement, la mort du riche constitue une seconde naissance pour l'âme s'échappant de son enveloppe corporelle. Le parallèle semble d'autant plus pertinent que l'écho formel ne s'applique pas exclusivement aux deux lits. L'âme du mauvais riche, tenue par un démon au niveau de son ventre, constitue le pendant du Christ enfant, porté par la Vierge selon une posture similaire. Le contraste s'exprime pleinement entre l'Enfant, qui par sa venue dans la chair restaure la nature humaine, et l'âme du riche, qui par les péchés de son corps court à la perte de son âme, rendue captive sous les mains des démons. De même, le drap qui ceint les jambes de la Vierge jusqu'à sa taille paraît être le signe de sa pureté. Dans l'épisode de la Nativité, il signifie le caractère intact du corps virginal. Or, s'il caractérise également l'inaction corporelle du mauvais riche, c'est du fait de sa mort.

La dimension salvatrice de la Nativité semble également signifiée par la mise en images des animaux associés à la scène. L'âne est présent du côté droit. Toutefois, le bœuf occupe presque totalement la partie supérieure du panneau. Par cette position, il semble faire écho à la Vierge et au Christ d'autant que le corps de l'animal sert de support à leur tête. Sa queue suit les contours du nimbe de l'Enfant. Mangeant les épis de blé de la mangeoire, le bœuf est mis en parallèle avec le Christ recevant les cadeaux des Mages. En tant qu'animal associé au sacrifice, il est possible qu'il souligne de sa présence la portée salvatrice de la Nativité. Puisqu'il se nourrit d'épis, le bœuf témoigne peut-être de la nécessité des biens terrestres pour la croissance de l'enfant, avant le sacrifice de la Croix, comme le faisait le sein dévoilé de la Vierge sur le panneau inférieur.

L'âne est traditionnellement associé à l'humilité. Par sa place à l'extrémité droite du panneau, il est associé à Joseph. Ce dernier, placé à l'arrière de la scène, montre de la sollicitude pour la Vierge. Il la soutient de ses bras tendus. Par sa position, assis contre la colonne qui sert

de cadre à la scène, Joseph est inscrit en parallèle avec le mauvais riche dans l'Hadès, bras tendus, sur la paroi à gauche. Représentant l'humilité, Joseph s'oppose au mauvais riche. Il est, par ailleurs, assis sur un siège à arcades similaire à celui sur lequel la figure de l'avare du panneau inférieur gauche de la paroi prend place. Joseph est de nouveau associé à l'âne dans la scène de la Fuite en Égypte, nous y viendrons ultérieurement.

L'image de la Nativité de Moissac multiplie les références au sacrifice à venir du Christ. Par la confrontation du lit de naissance avec celui de mort du mauvais riche, mais aussi par l'association des figures avec le bœuf, la Nativité du Christ est, d'ores et déjà, considérée comme une étape qui mène à la Passion. L'attitude de la Vierge offrant son fils pour le Salut des hommes s'oppose, à ce titre, parfaitement à celle de la femme en pleurs aux pieds du lit du riche. La femme, agenouillée, souffre manifestement de ce deuil. Elle tourne la tête et ne tient pas compte de l'âme s'échappant du corps de son mari, qu'elle pleure. Son chagrin est figuré comme la conséquence de son refus d'accepter la mort. Oubliant l'éternité de l'âme, pourtant primordiale, la femme ne considère pas la mort corporelle comme un passage. À l'inverse, la Vierge présente son fils aux Mages. La Nativité préfigure le rachat de l'homme par le Christ, dont la mort de ce dernier est le moyen : Marie offre son propre fils en sacrifice au monde.

Le chagrin de la femme du mauvais riche est la cause de l'omission de la nature éphémère de la vie terrestre, tendue entre la naissance et la mort. Contrairement à la Vierge, figure de la confiance, la femme est animée par la douleur. La cause de sa souffrance est un attachement excessif à la vie terrestre. Il s'agit de la source du péché, selon Grégoire de Nysse. Dans sa quatrième homélie sur l'Ecclésiaste, il commente le fait qu'il y a un :

> « "Moment pour enfanter […] et moment pour mourir". C'est à juste titre qu'il a commencé par marquer dans le discours cette nécessaire conjonction de termes, en joignant la mort et la génération – car la mort suit nécessairement l'enfantement et toute génération se dissout en corruption. Son but, en montrant comme étroitement jointes la mort et la génération, est de faire sortir de leur sommeil, comme avec un aiguillon, par le souvenir de la mort, ceux qui s'enfoncent dans la vie de la chair et chérissent leur mode de vie présent, et de les faire se lever et se soucier de l'avenir. […] Le moment est venu et j'ai été enfanté, le moment viendra et je mourrai. Si nous y prêtions tous attention, nous ne délaisserions pas le trajet direct de la vie pour tourner en rond avec les impies en nous égarant de plein gré de l'égarement toujours répété de la vie, dans l'exercice du pouvoir, de la notoriété et des richesses ; car à cause de cela nous sommes embarrassés de la multiplicité des chemins de cette vie et nous ne trouvons plus la sortie du labyrinthe de cette existence, à cause de cela, qui

> décide de notre empressement, nous brouillons entre elles les marques du trajet sur lequel on ne s'égare pas[662]. »

Le chagrin de la femme semble bien témoigner du fait que les insensés « considèrent la mort comme quelque chose de pénible et s'ils ont la conviction qu'on ne gagne rien à vivre vertueusement et à avoir part à une vie plus élevée, c'est parce que la vie s'arrête à la même limite pour les uns et les autres et qu'il n'est pas possible de réussir à échapper à la mort en menant une vie plus parfaite[663] ».

L'attachement aux choses charnelles qualifie également la figure du mauvais riche. Sur le panneau portant l'image de sa mort, un ange émerge des nuées. La créature céleste regarde en direction du panneau de droite sur lequel sont sculptés les tourments conférés pas des démons et des créatures monstrueuses à l'âme du riche [Figure 46]. Il semble que cette partie de la parabole soit, conformément au texte, divisée en trois temps sur la sculpture. En bas du panneau, au centre, le mauvais riche est précipité par des diables, tête renversée vers le sol. Son visage est maintenu dans les flammes par un démon, mais également sous l'effet du poids de la bourse qu'il porte autour du cou. Plus haut, côté droit, une figure tend les mains, paumes en avant. Manifestement, le personnage est entravé dans son aumône par le geste d'un être qui lui saisit l'épaule. Un ange plonge vers lui. Il est possible d'identifier ce personnage comme le mauvais riche dans l'Hadès, suppliant afin d'obtenir une goutte d'eau pour apaiser ses tourments. Au centre du panneau, assise sur un grand quadrupède lui-même juché le dos d'une femme nue, une figure est tournée vers le panneau de droite. Elle est représentée les mains jointes en prière, si bien qu'il est possible de l'identifier à nouveau comme le mauvais riche. Selon la parabole, ce dernier prie afin que l'on prévienne ses proches encore en vie pour qu'ils ne subissent pas le même sort que lui.

Les deux anges, répartis sur les deux panneaux, font le lien entre la prière du mauvais riche dans l'Hadès et la femme en deuil. Positionné dans l'axe central du panneau de droite, l'ange semble inscrit en écho avec la femme en deuil, qui paraît alors être l'objet de la prière du mauvais riche[664]. La présence de la femme constitue une variante du texte biblique. Sur la

---

[662] Grégoire de Nysse, *Homélies sur l'Ecclésiaste*, *op. cit.*, VI, 4, p. 314-317.

[663] *Ibid.*, V, 5, p. 276-279.

[664] Il ne nous semble pas que sa présence fasse référence à l'implication des femmes dans le processus de don. Sa figure est manifestement décrite comme inactive. Didier Panfili, « Femmes et réforme

sculpture, ce ne sont pas les frères du riche qui sont représentés. Cette adaptation semble, d'une part, être motivée par la volonté d'accentuer le contraste entre le couple et Marie et Joseph dans la scène de la Nativité. D'autre part, elle souligne le caractère charnel du lien qui unit la femme et le mauvais riche. La prière est commentée selon cette perspective par Grégoire de Nysse :

> « Dans ce texte, l'homme soumis aux passions et tourné vers la chair, après avoir découvert le caractère inévitable de son propre malheur, s'inquiète de ceux qui, sur terre, lui étaient apparentés, et, comme Abraham lui a dit que ceux qui vivent dans la chair ne sont pas livrés à eux-mêmes, mais que l'enseignement de la Loi et des prophètes leur est largement dispensé, le riche continue à prier […]. L'âme de Lazare [indique la parabole] s'occupe du présent sans se retourner vers le passé, mais le riche, même après la mort, est collé à la vie charnelle comme par de la glu : il ne s'est pas dévêtu complètement de cette vie même après avoir cessé de vivre, la chair et le sang le préoccupent encore (quand il demande que ses parents soient à l'abri des maux, il montre clairement qu'il ne s'est pas encore libéré de la passion pour la chair)[665]. »

À cet égard, un parallèle entre le mauvais riche et la femme luxurieuse semble avoir été signifié dans l'image. Le mauvais riche est, en effet, vêtu d'un pagne à pois qui remonte au niveau de son torse. À cet endroit, il prend une forme longiligne, presque zoomorphe, qui aboutit sur le torse nu de la figure. Le motif rappelle fortement la forme et la position des serpents attrapant la femme luxurieuse aux seins. La figure du mauvais riche en prière au centre du panneau semble, de la sorte, pouvoir être qualifiée de luxurieuse. Plus bas sur le panneau, le mauvais riche est également mis en parallèle avec l'avare du panneau inférieur gauche, parce qu'il porte, comme celui-ci, une bourse autour du cou. Une figure féminine, nue, passe sous le ventre du quadrupède monstrueux. Elle fait office de monture à l'âme du riche. Sa présence peut être rattachée à l'attachement charnel qui motive la prière du mauvais riche. La figure féminine nue signifie peut-être la cause charnelle de la demande du riche. Enfin, il est plausible que la présence du quadrupède renvoie également une affection charnelle, si l'on voit dans cet être un écho aux lions et lionnes du trumeau. La forme monstrueuse du quadrupède pourrait, en

---

grégorienne en Bas-Quercy et Haut-Toulousain », *Le genre face aux mutations : Masculin et féminin, du Moyen Âge à nos jours : actes du colloque international tenu en septembre 2002 à l'Université Rennes 2, organisé par le CRHISCO*, dir. Luc Capdevila, Sophie Cassagnes, Martine Cocaud et al., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 71-81.

[665] Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, *op. cit.*, I, 69, p.70-71.

effet, être le témoignage de la déformation peccamineuse liée au mauvais usage de la division des sexes et de la part bestialisée de l'homme, que les fauves signifient au trumeau. Cette hypothèse est cependant ténue. La dégradation des sculptures empêche leur lecture en cet endroit.

Le vêtement de l'âme du mauvais riche, par ses motifs de points réguliers, établit un rapprochement entre celui-ci et les démons. Son pagne provient des habits des diables. Le motif des pois caractérise également l'oiseau et le démon des chapiteaux. En outre, le même motif est un signe de l'altération du corps, atteint de lèpre, du pauvre Lazare. Il semble signifier une corruption sur l'ensemble de ces personnages[666]. La lèpre est, en effet, « le contenu symbolique et exemplaire de maladie de l'âme. La corruption du corps n'en est donc que la manifestation extérieure[667] ». Toutefois, la corruption a lieu lors de la vie terrestre de Lazare qui fait « peau neuve » après sa mort, grâce à une mortification et une purification de sa chair en cette vie. *A contrario*, l'âme du mauvais riche est soumise à la corruption après la mort : la purification nécessaire n'a pas eu lieu.

Lorsque l'âme du mauvais riche sort de son corps, elle place ses mains devant son sexe. Ce geste évoque la honte de la nudité. Il trouve peut-être un modèle dans les représentations d'Adam et Ève se voilant le sexe à la suite du péché originel. Il est le signe d'une pudeur qui, à nouveau, souligne l'attachement du personnage à l'enveloppe et aux désirs corporels. Ces différents aspects témoignent de la valeur, fréquemment mise en avant par l'exégèse, du vêtement. Ce dernier est l'image du corps ou de la chair, mais aussi de la conscience que l'homme a de ce corps. Le vêtement forme ici une seconde peau exprimant « l'opposition entre le corps et l'âme, par le jeu du superficiel et de la profondeur, de la surface et de l'intérieur des choses[668] ». Associé à l'âme du mauvais riche, le vêtement est le signe de l'important que celui-ci donne au corps et aux jouissances terrestres. Bien que séparée de son enveloppe corporelle, l'âme du riche ne s'en est pas entièrement défaite. Ainsi, selon Grégoire de Nysse, le vêtement est la « parure de l'âme ». À Moissac, cette parure, similaire à celles des démons, témoigne de

---

[666] Sur l'importance des motifs vestimentaires, voir l'étude de Michel Pastoureau, *L'étoffe du diable : une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1991.

[667] *Histoire de la pensée médicale en Occident, 1, Antiquité et Moyen Âge*, dir. Mirko Dražen Grmek, Paris, Les Éditions du Seuil, 1995, p. 171.

[668] Christian Heck, « Entre dissemblance et incarnation : l'image du corps dans l'art du Moyen Âge » dans *Perspective*, 2, 2014, p. 352-360.

la non-délivrance du riche par rapport à sa condition terrestre. Sur son âme, elle figure « les restes de colle qu'est la vie charnelle[669] ».

Bon et mauvais usage des biens terrestres

La mise en confrontation de la mort du mauvais riche et de la Nativité pose la question de la valeur de la corporalité. La conscience du caractère éphémère de la vie terrestre permet sa bonne orientation en vue de la vie éternelle de l'âme. De la même manière, l'opposition entre l'épisode de l'Adoration des Mages et les scènes de la paroi gauche du porche met en balance deux manières d'appréhender la matérialité. Le désordre formel qui ressort visuellement des images des tourments du mauvais riche contraste avec l'agencement régulier des figures de l'Adoration et de la Nativité. Le discours visuel des deux parois repose indéniablement sur la question du rapport de l'homme à la matérialité, celle, nous l'avons observé, du corps, mais aussi celle du monde terrestre.

L'Adoration des Mages figure, en effet, que la matérialité de la Création est propice à la louange divine. Elle constitue le modèle d'un bon usage des biens terrestres. Les gestes d'offrande des Mages sont représentés comme des actes de reconnaissance de la royauté universelle du Christ. Les présents sont, par ailleurs, fréquemment commentés comme l'image des éléments sur lesquels règne le divin[670].

L'épisode de l'Adoration des Mages exprime un principe de hiérarchie entre la royauté terrestre des Mages et la royauté universelle. La seconde, celle du Christ, est supérieure, car divine. La scène représente probablement la nécessaire soumission des choses sensibles aux bienfaits spirituels et celle des puissances terrestres à la puissance divine. Les premières ne sont

---

[669] Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, *op. cit.*, I, 70, p. 71. Ce thème, d'origine platonicienne, a possiblement été transmis au théologien *via* Porphyre. Pierre Courcelle, « La colle et le clou de l'âme dans la tradition néo-platonicienne et chrétienne (Phédon 82e; 83d) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 36, fasc. 1, 1958, p. 72-95. Du même auteur, « Grégoire de Nysse lecteur de Porphyre », *Revue des Études Grecques*, t. 80, fasc. 379-383, janvier-décembre 1967, p. 402-406.

[670] « Ils découvrirent que le Christ était destiné à régner sur le monde, aussi lui apportèrent-ils des spécimens de tous les éléments », Maxime de Turin, *Homélie sur l'Épiphanie*, Homélie XXI, PL, 57, cité dans *Le mystère de Noël*, *op. cit.*, p. 229.

pas rejetées. Les choses matérielles peuvent être les relais d'une élévation spirituelle et les moyens de la louange de l'homme au divin. Seule, l'inversion de la hiérarchie entre celles-ci et les réalités éternelles est définie comme néfaste. Sur le panneau de Saint-Pierre de Moissac, le troisième Mage tend sa main droite paume ouverte devant la poitrine. Son geste est similaire à celui que fait la Vierge dans les scènes de l'Annonciation et de la Visitation. Il exprime tant la salutation que l'acceptation et souligne, dans le cas du Mage, la reconnaissance du Christ-Roi.

L'attitude des Mages s'inscrit alors en confrontation avec celle du mauvais riche, de l'autre côté du porche. Sur la paroi latérale gauche, le péché du mauvais riche résulte, en effet, d'un attachement excessif aux biens sensibles et de leur mauvais usage. Le personnage oriente son désir vers la jouissance personnelle. La scène de la vêture de l'âme du mauvais riche par les démons est, à cet égard, très signifiante. Comme nous l'avons observé, l'habillement de l'âme semble témoigner du fait que cette dernière, bien qu'incorporelle, est encore dépendante de ses vices. Elle ne s'est pas détachée des biens sensibles qui constituaient les sources de son affection durant sa vie terrestre[671]. Les vêtements viennent ainsi succéder à l'enveloppe corporelle du défunt. Ils marquent un attachement à la matière[672]. L'homme, n'ayant pas purifié son âme de son désir excessif pour les biens terrestres, est toujours lié à eux après la mort. Ainsi, le vêtement et la bourse, dont les démons parent son âme, témoignent de l'existence d'une causalité entre la vie terrestre et la vie après la mort, cette dernière n'effaçant pas les iniquités de l'âme. Pendant sa vie terrestre, le mauvais riche ne s'est pas défait de ses vices en préparation de sa vie future. Son âme se trouve alourdie par ceux-là après la mort. Non seulement les objets de son affection ne sont plus d'aucune utilité à son âme, mais celle-ci en est entravée. Dans la mise en images de la parabole à Moissac, comme au trumeau, l'influence de l'exégèse de Grégoire de Nysse semble considérable. L'auteur commente la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare à de très nombreuses reprises dans son œuvre[673]. Il écrit du mauvais riche :

> « Ceux dont le raisonnement est limité et incapable de discerner le bien, dans leur gloutonnerie, épuisent déjà en leur vie charnelle la part de bien

---

[671] Sur l'importance du vêtement de l'âme dans l'au-delà, voir Jean-Claude Schmitt, *Les revenants : les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994, p. 230-234.

[672] « On considère à juste titre le corps matériel et extérieur comme un vêtement du corps spirituel et intérieur, mais on le considère surtout comme le sceau du corps spirituel et intérieur. » Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre IV, op. cit.*, 802 A, p. 145.

[673] Monique Alexandre, « L'interprétation de Luc XVI, 19-31, chez Grégoire de Nysse », *Epektasis : mélanges patristiques offerts au cardinal Jean Daniélou, op. cit*., p. 425-441.

> attribuée à leur nature, et n'ont plus de réserves pour la vie d'après. Au contraire, ceux qui conduisent leur existence en s'appuyant sur un calcul pertinent et sage endurent, certes, dans cette vie brève, les souffrances qui affligent les sens, mais gardent le bien en réserve pour le temps futur, de façon à faire durer la meilleure part à la mesure de la vie éternelle. Voilà donc, à mon avis en tout cas, l'abîme, qui est dû non pas à la béance de la terre, mais au choix opéré durant la vie entre des voies opposées[674]. »

La représentation de vêture de l'âme du riche fait le lien entre les représentations de l'avare et de la femme luxurieuse, sur les panneaux inférieurs de la paroi gauche, et la scène historiée du registre médian. Les épisodes sculptés de la mort et des tourments du mauvais riche reprennent les motifs représentant les péchés des figures inférieures pour les appliquer à l'âme du riche. De la sorte, le caractère commun des vices des trois figures à portée négative est rendu visible. La forme du vêtement, dont est revêtu le mauvais riche en prière dans l'Hadès, rappelle celle des serpents agrippant la femme luxurieuse aux seins. Plus évidente encore est la reprise de la bourse, que l'on observe au cou de l'avare et dont l'âme du mauvais riche se trouve être affublée par les démons. Sur ce dernier, la bourse est le signe du poids du péché ; elle cloue au sol l'âme et lui empêche toute élévation.

Le poids de la bourse rend nécessaire une purification par le feu, dont sont les signes les flammes dévorant le visage du mauvais riche. L'âme de ce dernier, en torsion, sert d'assise à un démon auquel elle est liée, de surcroît, par une barre à double attache en ferronnerie. L'instrument, qui entrave le cou du riche, fait écho à la bourse, attachée elle aussi à son cou. L'attachement de l'âme aux biens matériels est dépeint comme celui au mal, représenté par le diable auquel l'âme est liée comme à la bourse. Sa tête, maintenue au sol, est dévorée par les flammes. La posture renversée de l'âme, le poids de la bourse et la contrainte exercée par le démon indiquent autant l'entrave à laquelle elle est astreinte que la cause du mal dont elle souffre. La lourdeur matérielle est le signe du joug qui soumet son âme, les flammes sont les signes de son abolition. Comme l'explique Grégoire de Nysse à propos de la parabole :

> « Celui donc sur qui pèse un lourd fardeau de matière doit subir une flamme plus abondante et plus durable, qui le consume. […] Il faut que, de toute manière, le mal soit complètement éradiqué de l'être et que, comme nous l'avons dit plus haut, ce qui n'est pas dans l'être n'existe absolument pas : puisque le

---

[674] Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, *op. cit.*, 66, p. 68-69.

> mal n'existe pas par nature en dehors d'un choix, et comme tout choix sera alors en Dieu, le mal s'acheminera vers sa destruction totale, ne trouvant plus rien pour le recevoir[675]. »

L'action du feu de la parabole du mauvais riche et du pauvre Lazare est qualifiée par le théologien de « privation de ce qui apparaissait comme bien[676] ». Sur la sculpture, le feu semble être, en effet, l'instrument d'une désagrégation. Notons qu'il s'attaque directement à la bourse et au visage de l'âme du mauvais riche. Les flammes rongent ainsi l'objet du désir en même temps que l'instrument par lequel ce désir prend forme chez l'homme : sa tête.

Sur le côté gauche du panneau, l'âme du mauvais riche est représentée bras tendus, paumes vers le ciel. Elle qui a été soumise au feu, réclame désormais une goutte d'eau, conformément à la parabole. La bourse a disparu de son cou. Une flamme est cependant encore visible sous la figure. Celle-ci ne touche plus son enveloppe corporelle, détail qui indique peut-être une progression. La situation du personnage, figuré de profil contre la bordure gauche du panneau, et sa posture le mettent directement en relation avec la figure de l'avare du panneau inférieur. Tous deux sont assis et adossés contre les colonnettes qui cantonnent les scènes. Le parallèle entre leur silhouette accentue le contraste de leur situation. Dans la scène des tourments, l'âme du mauvais riche est qualifiée du péché d'avarice par le port de la bourse. Réclamant de l'eau, elle se trouve en Hadès dans la posture du mendiant, du fait même de ne pas avoir répondu au devoir de charité lors de sa vie terrestre. La demande du mauvais riche est commentée de cette manière :

> « Il n'a pas eu pitié du mendiant qui souffrait à sa porte, le riche qui s'est vautré dans la volupté, aussi s'est-il exclu lui-même de la pitié ; quand il demande miséricorde, il n'est pas écouté. Non qu'une seule goutte d'eau cause un dommage à la grande source du paradis, mais parce que la goutte d'eau de la miséricorde ne peut coexister avec la dureté[677]. »

---

[675] *Ibid.*, I, 82, p. 78.

[676] Monique Alexandre, « L'interprétation de Luc XVI, 19-31, chez Grégoire de Nysse », art. cit., p. 434.

[677] Grégoire de Nysse, *Les Béatitudes*, *op. cit.*, V, 5, p. 75.

La mise en relation entre les deux panneaux superposés exacerbe alors une inversion de l'*ordo naturalis*. Le renversement de la priorité de la vie future sur la vie terrestre constitue l'enjeu de la parabole et de l'image. Privilégiant les biens sensibles lors de la vie corporelle, pourtant provisoire, le mauvais riche se trouve dépourvu lors de la vie éternelle. La bourse, que la figure de l'avare tient fermement sur le panneau inférieur, fait écho à l'eau que réclame sans succès l'âme du mauvais riche, paumes désespérément vides. Plus bas, sa propre bourse a été consumée par les flammes, révélant ainsi sa vanité.

L'épisode de l'Adoration des Mages s'inscrit du côté de celui de la Chute des idoles, placé sur la frise supérieure. Les deux scènes ont trait à la conversion des païens, d'une part, et à un usage nouveau de la matérialité, d'autre part. Un écho est observable entre la Chute des Idoles et les tourments du mauvais riche. La contorsion de l'âme de ce dernier, causée par le poids de sa bourse, est similaire à celle des idoles, chutant du bâtiment dans lequel le Christ s'apprête à entrer. Dans les deux cas, le corps en torsion paraît représenter à la fois le poids causé par l'attachement aux biens matériels, qui alourdissent l'âme, et l'inversion morale que constitue cette dépendance.

Vanité des biens personnels et importance de l'église

La mise en abîme de l'abbatiale

Le récit de la Chute des Idoles appartient à une série de moments portant sur la reconnaissance de la divinité du Christ à la suite de sa naissance, comme celui de l'Adoration des Mages [Figure 47]. Barbara Franzé l'a signalé, l'épisode est la réalisation de l'annonce d'Isaïe, représenté sur le montant de la porte[678]. Il est issu des apocryphes. On le trouve décrit dans *l'Évangile arabe de l'Enfance*. Toutefois, il semble que la représentation sculptée de

[678] Barbara Franzé, « Moissac et l'œuvre de l'abbé Ansquitil (1085-1115) : un discours de pénitence », art. cit., p. 400.

Moissac ait été influencée de manière plus importante par la narration du Pseudo-Mathieu[679]. Ce dernier décrit la rencontre du Christ et des Égyptiens de la ville dans laquelle la famille prend refuge, notamment son gouverneur nommé Aphrodisius. Ces deniers se convertissent et abandonnent leur ancien culte, idolâtre, à l'arrivée du messie :

> « Joyeux et exaltants, ils parvinrent dans la région d'Hermopolis et entrèrent dans une ville d'Égypte appelée Sotinen. N'y connaissant personne dont ils pussent recevoir l'hospitalité, ils entrèrent dans un temple appelé le "Capitole d'Égypte". Dans ce temple se trouvaient 365 idoles auxquelles chaque jour on rendait des honneurs divins en des cérémonies sacrilèges. Or il advint que lorsque la bienheureuse Vierge Marie entra dans le temple avec l'Enfant, toutes les idoles furent jetées à terre, si bien que toutes gisaient en morceaux, la face brisée, et ainsi leur néant fut prouvé. Ainsi fut accompli ce qui avait été dit par le prophète Isaïe : "Voici que le Seigneur viendra sur une nuée de lumière et entrera en Égypte, et tous les ouvrages faits de la main des Égyptiens trembleront à son aspect". »

La représentation sculptée, sur la frise de la paroi latérale droite, à gauche, est relativement fidèle au récit. Joseph tient la bride de l'âne qui soutient la Vierge, portant elle-même son fils. Du bâtiment où ils s'apprêtent à entrer, les idoles tombent. La figuration de seulement deux idoles s'explique probablement par un souci de clarté dans la lecture de la scène. En revanche, sur la sculpture, le temple égyptien décrit par l'apocryphe s'apparente plus à un édifice contemporain et ecclésial qu'à un monument antique[680]. Il paraît possible d'y reconnaître l'abbatiale de Moissac elle-même. La porte se situe, en effet, en retrait sous un porche monumental dont le mur extérieur est crénelé. La partie centrale du bâtiment, en saillie, peut s'apparenter à l'avant-nef de l'église. Elle possède une tribune avec des ouvertures à arcades géminées. Au sommet du monument reposent un pignon et une tour, possiblement un clocher. De surcroît, la situation spatiale de la représentation, juste au niveau de la porte réelle de l'église, invite à faire le parallèle avec l'abbatiale sur laquelle elle se déploie. En tant que discours prenant forme à partir d'un épisode de l'Enfance, l'image n'est pas une simple

---

[679] Dans l'*Évangile arabe de l'Enfance*, une seule idole est mentionnée et elle prend la parole pour reconnaître la divinité du Christ. *Les Évangiles de l'Enfance*, éd. Jean Daniélou, Paris, Desclée de Brouwer, 1993, X, p. 125-126.

[680] Cela a été observé par Marcello Angheben, qui voit dans cette caractéristique une assimilation du portail à une entrée paradisiaque. Marcello Angheben, « La théophanie du portail de Moissac », art. cit., p. 80.

illustration. Elle extrapole pour actualiser véritablement la scène. Par un jeu de mise en abîme, elle crée un parallèle entre l'image de l'architecture et l'architecture réelle. De la sorte, le regardeur est placé dans une situation similaire à celles des figures sculptées. Face à l'entrée de l'abbatiale, il se tient dans la situation de Joseph menant l'âne dans la cité.

Représenter le bâtiment dans lequel prend refuge le Christ comme une église est un choix singulier. Il permet d'affirmer que le discours de la Chute des idoles, expression de la dénonciation de l'adoration et de la divinisation des œuvres créées par l'homme, ne vient pas s'inscrire en opposition avec l'importance accordée par la chrétienté à l'église de pierre et à son décor[681]. Considérer la représentation comme une condamnation de l'édifice et des œuvres qui lui sont rattachées aboutirait à voir une mise en accusation de la sculpture au moyen de cette technique. Il va sans dire que cela ne ferait pas sens. L'importance que les moines de Moissac ont accordée à la construction et aux images est évidente.

Les destinataires de la charge, contenue dans la notion même de chute à la venue du Christ, ne sont donc pas les sculptures. Ce premier constat est appuyé par la manière dont sont représentées les idoles. Ces dernières s'apparentent, sur l'image, non pas à des statues, mais à des hommes bien vivants. Les figures n'ont absolument rien de la rigidité d'une statue. Au contraire, leur posture contournée, leur gestualité et la déformation de leur visage expriment les tourments qui les animent : ils sont les signes visibles d'un trouble intérieur[682]. Ces indications visuelles permettent d'avancer que ce n'est pas l'œuvre en tant que telle qui est condamnée, mais bien l'idolâtrie. Plus que les idoles, ce sont des idolâtres qui semblent chuter ici. L'idolâtrie en tant que péché, et non l'idole comme statue, est donc figurée par ces deux êtres grimaçants. C'est probablement elle qui sur l'image s'écroule à la venue du Christ. La représentation implique l'idée, affirmée par Grégoire de Nysse, que l'idolâtre se change en statue. Les figures ne sont pas seulement des :

> « Idoles des païens, des œuvres faites de main d'homme. *Comme elles, sont ceux qui les font, quiconque se fit en elles* (Ps. 113,8). Et il est naturel qu'il

---

[681] L'épisode a été considéré comme une exhortation a la croisade. Barbara Franzé, « Moissac et l'œuvre de l'abbé Ansquitil (1085-1115) », art. cit., p. 401-402. L'hypothèse la plus convaincante à ce jour est probablement celle de Michael Camille, qui met en relation l'identification de l'édifice à l'abbatiale avec la protection contre les démons dont jouissent les édifices consacrés depuis l'Incarnation. Michael Camille, *The Gothic idol: ideology and image-making in medieval art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 7.

[682] *Ibid*., p. 5-6.

> en advînt ainsi, car ceux qui contemplent la vraie divinité reçoivent en eux-mêmes les traits de la nature divine. De même, celui qui s'attachait à la vanité des idoles était changé en ce qu'il contemplait[683]. »

Les visages tourmentés des figures, aux yeux exorbités, à la bouche grimaçante et aux cheveux hirsutes, sont les signes d'une déformation corporelle. Ils soulignent également le caractère humain des personnages. La défiguration indique qu'ils sont à l'origine de cette dérive autant qu'ils en sont devenus les victimes. Leur posture, en plus d'évoquer la chute, marque le tourment du corps et l'inversion que constituent la mauvaise compréhension et le mauvais usage de l'image : la perception trompeuse qu'à l'homme de cette dernière se fait l'écho d'une déformation du corps de l'idolâtre[684]. Ainsi, le corps de l'idole supérieure épouse les contours de l'édifice. Sa posture indique son désarroi dans la chute, mais également son attachement excessif aux choses de ce monde. Sa chute rappelle que « ceux qui se sont laissé entraîner dans de fausses croyances sont à l'extérieur de l'enceinte divine[685] ».

Au regard de ces observations, il est possible que la Chute des Idoles sculptée sur le porche de Moissac fonctionne comme une mise en garde adressée à celui qui contemple les sculptures et s'apprête à entrer dans l'abbatiale. Le monument figuré dans l'épisode en est le modèle réduit. La représentation est fondamentale et semble définir les enjeux de la sculpture elle-même. Dans le récit, le Christ fait tomber les idoles par la venue : c'est à lui, le Dieu véritable, que doivent être adressées les louanges. L'épisode indique la position que doit avoir le moine face aux images de pierre, quand bien même il s'agit de la matérialité relative à son église. La sculpture n'est pas condamnée. En revanche, l'épisode dénonce le fait que l'homme puisse envisager l'image comme divine. La représentation dépeint probablement avec précision la posture de l'ordre clunisien concernant la matérialité. Les choses sensibles, condamnées lorsqu'elles sont détournées et que leur est attribuée une valeur qu'elles n'ont pas par nature, permettent cependant d'aménager une retraite pour adorer Dieu sur terre. Elles doivent, de fait, être considérées avec le détachement nécessaire, c'est-à-dire non pas comme des buts en soi, mais comme des moyens de parvenir au-delà de ce qu'elles sont, vers le divin. Dans cette

---

683 Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, Homélie V, p. 122.

684 Ralph de Koninck, « *Vidit et doluit, et trucidavit, et occidit*. Violence de l'idole et image de la violence », *Littératures classiques*, nº 73, 2010, p. 39-53.

685 Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, *op. cit.*, 114, p. 101.

perspective, les biens sensibles ne peuvent pas être totalement rejetés. Ils répondent, par leur caractère matériel, à la matérialité à laquelle est soumis l'homme en ce monde. L'homme doit, certes, dépasser autant que possible le sensible, mais ne peut pour autant le nier. En somme, le corps de l'homme, les sens qui sont ses outils et le monde sensible, qui l'entoure, le définissent en cette vie. Leur contrôle suppose leur compréhension. Il faut prendre en considération de la valeur et de la nécessité de la matière, en cet état terrestre transitoire, non les rejeter. De même que le monde matériel sert la compréhension humaine de Dieu, qui en est le Créateur, la matière du corps est la base de l'élévation de l'âme en cette vie. L'image faite par l'homme peut être le relais sensible d'une contemplation, lorsque l'homme parvient à s'en détacher.

Le parallèle entre la nature corporelle de l'homme et la matérialité de l'image est fondamental. L'épisode de la Chute des idoles décrit la conversion des païens conformément à la tradition textuelle. Elle figure aussi la naissance d'un rapport nouveau des hommes à l'image artificielle, et ce depuis l'Incarnation. Sur l'image, la venue du Christ fait tomber les idolâtres dans un lieu qui s'apparente à l'abbatiale. La présence du Dieu incarné vient remplacer le culte des idoles. Le lieu du culte revêt une sacralité nouvelle depuis l'Incarnation. Le Christ instaure et légitime, par sa venue dans la chair, la valeur de la matérialité du corps de l'église de pierre. Cette valeur n'est pas, comme dans le culte idolâtre, contenue dans la matière. Pour autant, elle la ne condamne pas puisque c'est par son corps que le Christ a racheté les hommes. Le Christ indique ainsi une nouvelle voie vers Dieu. À son tour, le fidèle peut la suivre. Plus que de penser l'image matérielle comme étant intrinsèquement négative ou positive, il est probablement question du regard que lui porte l'homme.

Le banquet

L'épisode de la Chute des idoles indique que la matérialité doit être considérée avec le détachement nécessaire. L'image artificielle n'est pas l'aboutissement de la contemplation, mais le moyen de parvenir au-delà de la matière et d'aller vers le divin. Le contraste entre le discours de la représentation et la scène faisant face à l'épisode, du côté gauche du porche, est, une nouvelle fois, particulièrement clair. La représentation du mauvais riche, refusant l'accueil du pauvre Lazare en sa luxueuse demeure, s'oppose à l'image de l'église [Figure 48]. Cette dernière est définie comme un lieu terrestre et matériel apte à servir de refuge à Joseph, la Vierge et le Christ fuyant en Égypte. La différence entre les deux scènes est liée au regard que

les personnages portent sur la matérialité. Une chose matérielle peut être envisagée par l'homme de plusieurs manières. Ainsi, Jean Scot explique :

> « Imaginons deux hommes, dont le premier serait un homme raisonnable et nullement harcelé ou obsédé par l'aiguillon de l'avarice, et dont le second serait un homme déraisonnable, avare, tourmenté et torturé par l'aiguillon d'une cupidité perverse. Une fois les deux hommes réunis dans une pièce, on leur présenterait un vase d'or pur orné de pierres précieuses et d'une rare beauté, digne d'un roi. Les deux hommes, à savoir le sage et l'avare, regarderont le vase, et tous deux percevront l'image du vase par leur sens extérieur et l'imprimeront dans leur mémoire pour l'y conserver. Mais le sage rapportera spontanément la beauté de ce vase, dont il contemple l'image à l'intérieur de lui-même, à la Gloire du Créateur de toutes les natures[686]. »

À l'extrémité droite de la frise de la paroi gauche, le mauvais riche est représenté attablé, entouré de sa femme et d'un serviteur. L'opulence matérielle est figurée par l'ornement de sa demeure, la quantité de mets sur la table ainsi que la richesse des vêtements du couple. Le jeu visuel entre les récipients, notamment la forme des vases, et la rondeur du ventre bien rempli du mauvais riche accentue l'idée de gloutonnerie. Cette dernière contraste la faim dont souffre Lazare, rendue visible par son corps maigre. La rondeur des formes des vases du banquet fait à la fois écho au ventre du démon – faisant face à la femme luxurieuse – et à la bourse de l'avare du panneau inférieur – située au niveau de son abdomen. Le grand vase rond qui est placé devant le serviteur semble également pouvoir être mis en lien avec l'idée de gloutonnerie : la circularité des motifs crée un parallèle visuel entre l'excès de nourriture et le désir sans limites des personnages. Ces aspects s'opposent, en revanche, à l'image de la Vierge, portant le Christ en son sein sur la paroi de droite. Le contraste s'exprime entre les biens éphémères et les jouissances terrestres, et le Christ, fruit des entrailles de la Vierge et vraie nourriture pour le salut de l'âme.

Sur la frise, le couple est richement vêtu et coiffé avec soin. L'indifférence qu'il manifeste pour le pauvre Lazare est signifiée. Le refus du mauvais riche entre en contraste avec l'hospitalité du patriarche. La main d'Abraham, posée sur la poitrine de l'âme de Lazare, vient remplacer celle du mourant, qui portait la sienne au même endroit de son corps sans vie. La reprise gestuelle semble signifiante : la demande de Lazare au mauvais riche a été entendue par

---

[686] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre IV, op. cit*.,828 B-828 C, p. 184-185.

le patriarche. Ce dernier y répond en comblant son âme. À gauche de la frise, l'âme de Lazare est accueillie dans le giron d'Abraham. Elle est nourrie par les fruits de l'arbre vers lequel la mène un ange. La situation de satisfaction complète des besoins de Lazare détermine vraisemblablement sa béatitude[687].

À ce titre, la porte de la demeure du mauvais riche peut être lue de manière ambivalente sur l'image. La porte est, en effet, fermée à Lazare. Toutefois, elle permet l'accès aux biens futurs dont jouit l'âme du lépreux, ceux-là étant incommunicables au riche qui « a une fois préféré l'agréable en cette vie-ci et qui ne corrige pas l'erreur de sa volonté par sa pénitence, [et ainsi] se ferme ensuite lui-même l'accès au pays des biens[688] ». Sur la sculpture, le pied gauche de l'ange semble, au prix d'un étirement peu naturaliste, sceller définitivement la porte. La créature céleste prend appui sur celle-ci pour aider Lazare et la maintient close pour le riche. La totalité de son corps opère, en outre, la transition entre la scène du banquet et celle de l'accès à l'arbre et à ses fruits.

Prendre refuge

L'attitude du couple fortuné s'oppose à celle de Joseph, de la Vierge et du Christ sur la frise de la paroi de droite. La famille, guidée par les conseils d'un ange, prend refuge dans l'église lors de la Fuite en Égypte. Sa fuite fait ainsi pendant au refuge que demande sans succès le pauvre Lazare au mauvais riche, mais qui lui sera accordé dans le sein d'Abraham grâce à l'intervention, là aussi, d'une figure angélique. L'image du Christ, fuyant en Égypte, indique la pauvreté qu'il a assumée pour le rachat des hommes. Elle répond, dès lors, à celle du pauvre Lazare, pauvre en cette vie, mais comblé lors de la vie éternelle. Le Christ, en effet :

> « S'il possède une âme pauvre, il contemplera celui qui s'est fait pauvre volontairement pour nous, il considérera l'égale dignité de toute personne humaine, il ne se permettra pas, dans l'exercice tragique de son pouvoir, de traiter avec superbe et mépris celui qui partage sa condition, mais se jugera

---

[687] « Celui qui endure le dénuement sera couronné, et celui qui est couvert de blessures et dont la vie mérite manifestement en tout qu'il se lamente reposera dans le sein du patriarche », Grégoire de Nysse, *Homélies sur l'Ecclésiaste*, *op. cit.*, VI, 10, p. 336-337.

[688] Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, *op. cit.* I, 67, p. 69.

> véritablement heureux de supporter une humiliation passagère, en échange du royaume des cieux[689]. »

D'autres échos formels sont visibles entre les deux frises. Les gestes du serviteur de la scène du festin, poing fermé sur l'anse du vase posé devant son buste, s'inscrivent en parallèle à ceux de Joseph. Ce dernier tient la bride de l'âne de son poing également serré. Si les deux personnages sont des figures à charge d'assistance, ce geste analogue entretient le contraste entre l'enrichissement personnel du mauvais riche et l'humilité de Joseph. Au centre de la frise, Joseph se met au service de l'ange, lui indiquant l'âne, et de la Vierge et du Christ. L'indolence voire l'indifférence du riche couple face à l'opulence matérielle dont il jouit pourtant semble s'opposer à la tendresse se dégageant de l'image de la Vierge portant le Christ dans ses bras. Marie est, à l'inverse du couple, tout entière absorbée dans la contemplation de son fils. Face à la gloutonnerie sans plaisir du mauvais riche, le regard que porte la Vierge sur le Christ semble définir la joie et la justesse de la contemplation spirituelle.

Les idoles de chair chutant de l'église, à gauche de la frise de la paroi de droite, ont en effet des traits forts ressemblants à ceux du mauvais riche et à sa femme. Les « idoles vivantes » possèdent des visages à barbe, moustache et cheveux bouclés pour l'une et à longs cheveux raides, pour la seconde. La gloutonnerie et le désir de jouissance matérielle semblent, par là même, comparés avec de l'idolâtrie. Selon Grégoire de Nysse, l'idolâtrie est la mère de tous les vices qu'elle recoupe. Elle est la source du péché, car elle définit toute inversion de la hiérarchie entre Dieu et le monde matériel. Accorder une place prépondérante à ce qui ne tient pas du divin revient, en définitive, à le diviniser. Sur la sculpture, le parallèle se poursuit. Deux colonnes de même taille soutiennent l'idole chutant et le large vase situé devant le serviteur de la scène du banquet : le riche place les choses terrestres au fait de ses aspirations. Quoi qu'il en soit, l'indifférence des personnages attablés et leur ressemblance formelle avec les idolâtres chutant paraissent renforcer l'opposition de ces figures avec l'attitude de la Vierge, en face.

L'importance de la tendresse de la Vierge pour son enfant, visible sur les sculptures, indique qu'elle joue probablement un rôle de modèle dans la contemplation [Figure 49]. Grégoire de Nysse décrit la joie messianique du fidèle en la comparant à « l'émerveillement de la mère pour son enfant ». L'émerveillement jouit d'une place tout à fait particulière dans

---

[689] Grégoire de Nysse, *Les Béatitudes*, *op. cit.*, I, 6, p. 37.

l'exégèse du théologien. Il s'agit, en effet, de la juste attitude de l'homme face à la divinité. L'émerveillement est l'expérience d'une posture médiane et indéfinissable. Il ne se traduit ni par un désir de possession ou de prétention à la connaissance ni par un rejet. Il s'apparente plutôt à un humble sentiment de présence de ce qui dépasse l'homme, dégagé de la pratique intellective :

> « Ô merveille ! Comme il a craint de s'approcher de la contemplation de la nature divine, le discours qui en vérité n'a même pas compris la merveille de ce qui est contemplé de l'extérieur ! Il n'a pas dit qu'il n'y a pas de limite à l'essence de Dieu, jugeant totalement audacieux le fait d'arriver même à cette idée, mais il s'émerveille dans son discours de la grandeur glorieuse qu'il contemple. […] Il n'a pas compris par la pensée la limite de ce dont il s'émerveille[690]. »

Sur la sculpture, la ressemblance entre le visage du Christ et celui de la Vierge et plus encore, dans l'épisode de la Présentation au Temple, entre celui de Siméon et de l'Enfant qu'il porte est visible. L'idée que l'homme puisse parvenir par la contemplation à une ressemblance restaurée au divin se trouve probablement figurée. Elle s'oppose au concept d'idolâtrie[691]. Par le jeu de miroir entre les visages de ceux qui reconnaissent Dieu dans le Christ et celui du Christ qu'ils regardent, l'image signifie que celui-ci s'est incarné pour permettre à l'homme de restaurer sa *similitudo*[692]. Ainsi, les épisodes de la Chute des idoles et de la Fuite en Égypte indiquent vraisemblablement un mode de connaissance de Dieu qui passe par le dépassement de la raison et tend vers l'amour et la foi. La Vierge en est l'exemple sur la sculpture. L'émerveillement est nécessaire, car :

---

[690] Grégoire de Nysse, *Homélies sur l'Ecclésiaste*, *op. cit.*, VII, 8, p. 384-387. L'âme est comme la fiancée du Cantique, « au moment où elle abandonne toute sa quête, elle reconnaît ce qu'elle désirait, ce que l'on ne peut connaître que si l'on ne comprend pas pourquoi il est ce qu'il est, et dont la marque intellectuelle de reconnaissance devient obstacle quand on veut le découvrir ». Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*,VI, p. 146.

[691] Cette opposition, particulièrement développée dans l'exégèse, trouve son origine chez Platon. Régis Burnet, « Refléter l'image du Christ, image du Dieu invisible », art. cit., p. 5.

[692] La connaissance véritable de Dieu, selon Grégoire de Nysse, est le retour à la ressemblance si bien que « pour Grégoire contempler c'est devenir ce qu'on regarde », Roger Leys, *L'image de Dieu chez Saint Grégoire de Nysse*, *op. cit.*, p. 52.

> « Tout concept formé par l'entendement pour essayer d'atteindre et de cerner la nature divine ne réussit qu'à façonner une idole de Dieu, non à le faire connaître[693]. »

Un pivot typologique

La nécessité de l'église

L'épisode de la Purification et de la Présentation au Temple est campé sur le côté droit de la frise supérieure de la paroi de droite [Figure 50]. Dans l'Ancien Testament, la réalisation du rituel de purification, selon la loi hébraïque, est prescrite après la naissance d'un enfant. La Vierge s'y soumet. À Moissac, la scène est couplée avec la reconnaissance du messie par le vieillard Siméon, narrée ensuite :

> « Et lorsque furent accomplis les jours pour leur purification, selon la loi de Moïse, ils l'emmenèrent à Jérusalem pour le présenter au Seigneur, selon qu'il est écrit dans la Loi du Seigneur : tout garçon premier né sera consacré au Seigneur, et pour offrir en sacrifice, suivant ce qui est dit dans la Loi du Seigneur, un couple de tourterelles ou deux jeunes colombes. Et voici qu'il y avait à Jérusalem un homme du nom de Syméon. […] Et quand les parents apportèrent le petit enfant Jésus pour accomplir les prescriptions de la Loi à son égard, il le reçut dans ses bras, bénit Dieu et dit : "Maintenant, Souverain Maître, tu peux, selon ta parole, laisser ton serviteur s'en aller en paix ; car mes yeux ont vu ton salut, que tu as préparé à la face de tous les peuples, lumière pour éclairer les nations et gloire de ton peuple Israël"[694]. »

Ici, comme dans l'épisode de la Chute des Idoles de l'autre côté de la frise, un nouveau rapport au lieu de culte et à sa matérialité est visiblement instauré par la venue du Christ. La

---

[693] Grégoire de Nysse, *Vie de Moïse, op. cit.*, p. 166.

[694] Lc. 2, 22-32

position de l'Enfant sur l'autel témoigne, en effet, de la portée eucharistique de la scène. Le Christ est figuré comme une offrande, rappelant l'hostie, le corps du Christ que le prêtre élève sur l'autel. Par ailleurs, la colonne de l'autel fait écho à celle du porche, à l'entrée du temple sculpté de la Chute des Idoles. Elles sont strictement de mêmes dimensions. À gauche, l'idole en train de chuter se tient sur la colonne, comme le Christ sur celle de l'autel. Le rituel eucharistique, suggéré dans la scène de la Présentation, vient de la sorte remplacer le culte idolâtre des païens.

La célébration eucharistique paraît se substituer également au rite hébraïque de la purification. Ce dernier signifie effectivement l'impureté du corps nécessitant, de fait, de sa purification. L'image de Siméon portant l'Enfant témoigne, quant à elle, de l'importance du corps du Christ pour l'union entre l'homme et Dieu : l'eucharistie est le rituel de la réception d'un corps divin par l'homme. De même, l'église est définie comme un lieu qui, bien que sensible, est adéquat à la liturgie.

La scène de la Chute des idoles implique une certaine mise en garde face à l'idolâtrie. En revanche, la scène de la Présentation au Temple semble dénoncer l'excès inverse. Siméon reconnaît la présence divine dans le corps du Christ. Les deux épisodes, ainsi mis en images sur la frise, invitent possiblement le regardeur à suivre une « voie médiane ». L'homme doit considérer la matérialité de l'église comme le moyen d'atteindre le divin, mais ne pas la confondre pour autant avec celui-ci. Sur la frise, la nécessité d'un lieu de culte est affirmée. Il s'agit de l'église, au sein de laquelle prendre refuge est un acte d'*imitatio christi*. L'église permet à l'homme d'aller à la rencontre du divin, notamment lors de la célébration eucharistique. Le divin ne doit toutefois pas être assimilé à ce lieu matériel et ses décors. La relation de ces derniers et de l'homme qui les appréhende constitue une étape dans la recherche spirituelle, non pas son aboutissement. En définitive, seul l'idolâtre verrait dans les choses matérielles une fin en soi ; seul le juif les rejetterait définitivement comme impurs. Or, le chrétien doit éviter ces deux extrêmes :

> « Ce sont en effet deux ennemis que la religion d'Israël et les superstitions païennes qui s'efforcent de paraître supérieures. […] Nous sommes placés au milieu, comme le prix du combat, auquel prétendent deux adversaires, sans compter que nous assurons la victoire de celui aux côtés de qui nous nous rangeons. Ces ennemis luttent l'un contre l'autre, comme l'Hébreu et l'Égyptien,

> ce sont l'idolâtrie et la vraie religion. […] Ce n'est qu'une seule et même chose en effet que le triomphe de la vraie religion et la défaite de l'idolâtrie[695]. »

La figure de Joseph fait le lien entre la Purification et la Fuite en Égypte. Tandis que, d'un bras, il encourage le groupe des femmes de la Purification, il tourne son buste du côté gauche de la frise. Un ange est en train de l'avertir du plan d'Hérode. Il lui fait part de la nécessité d'emmener le Christ et la Vierge en Égypte pour les protéger[696]. Comme le mouvement de pivot de Joseph, les gestes de l'ange établissent une relation entre les épisodes. De sa main gauche, la créature céleste touche l'oreille de Joseph, signe qu'il lui adresse des paroles divines. De sa main droite, elle révèle déjà l'effet de ces paroles. Elle tend, en effet, son doigt en direction de l'âne servant de monture à la Vierge et au Christ lors de la Fuite en Égypte.

Comme sur la représentation de la Nativité, la place de Joseph semble fondamentale dans les images de la frise. Son importance s'explique possiblement par sa fonction biblique. Bien qu'il ne soit pas son père biologique, Joseph assume la paternité légale du Christ et lui transmet son ascendance avec la lignée de David. Comme le souligne Jean Daniélou, le lien de parenté entre Joseph et l'enfant – et, par conséquent, le rattachement du Christ à l'ascendance royale – repose sur « l'attitude de Joseph à l'égard de Marie, quand il apprend d'elle ce que Dieu lui a révélé et qui s'est accompli[697] ».

Dans cette perspective, Joseph jouit à juste titre d'une place centrale dans l'image. Il est celui qui, au-delà des modalités de l'ancienne Loi, privilégie la confiance envers le plan divin. Figure de la prise en charge d'une paternité qui n'est pas charnelle, Joseph représente peut-être l'ouverture universelle de l'alliance aux fidèles. Cette dernière est permise par l'Incarnation et dépasse les modalités vétérotestamentaires de l'union entre Dieu et les hommes. Cette hypothèse peut expliquer l'importance conférée au personnage sur les sculptures de Moissac. Dans la scène de la Nativité, Joseph soutient, de ses bras tendus, la Vierge qui présente son fils aux Mages, rois des peuples païens[698]. Son geste est similaire à celui de la Vierge de la

---

[695] Grégoire de Nysse, *Vie de Moïse*, *op. cit.*, II, 12-15, p. 35-36.

[696] Mt. 2, 13-23

[697] *Les Évangiles de l'Enfance*, *op. cit.*, p. 47.

[698] Mathieu Beaud interprète, à juste titre, le geste de Joseph comme le signe d'« une logique de transmission de la lignée royale de David par Joseph à Marie et de Marie au Christ. L'étoile sous sa forme végétale au-dessus de la tête de la Vierge vient confirmer la logique généalogique de la

Présentation. Marie touche de ses bras tendus le Vieillard Siméon portant l'enfant. La relation de ses trois personnages, indiquée par leur gestuelle, reçoit possiblement une lecture typologique dans la Nativité comme dans la Présentation. Notons que Joseph conduit la Vierge et le Christ au temple dans l'épisode de la Chute des idoles. Or il s'agit, là encore, d'un épisode de conversion des Gentils. Par le lignage davidique qu'il transmet au Christ comme par son rôle de guide entre la Vierge et les Gentils, Joseph est possiblement le personnage figurant la jonction entre le peuple élu et la nouvelle famille des chrétiens.

Sur la scène de la Présentation, la Vierge et une autre femme portent des tourterelles ou des colombes. Elles sont situées derrière Siméon plaçant l'enfant sur l'autel. L'épisode constitue un pivot typologique. Selon une interprétation traditionnelle, la reconnaissance du Christ par Siméon évoque celle, plus large, de la divinité de celui-ci par le peuple juif dont le vieillard fait partie. Dans l'image, tout concourt à cette interprétation. C'est d'abord le cas du geste de la Vierge, derrière Siméon. Ce dernier porte en effet le Christ, mais la Vierge semble, à son tour, porter le vieillard. Marie place l'une de ses mains sur la nuque de Siméon et l'autre sur son bassin. Elle est, de la sorte, visuellement inscrite en continuité avec Siméon : sa posture évoque une transmission[699]. La proximité corporelle entre le corps de l'enfant et le vieillard, comme la ressemblance entre les visages, est frappante. À l'instar de l'image du sein d'Abraham, le jeu de miroir créé par le sculpteur sert possiblement à rendre visible une notion de parenté. La reconnaissance du Christ par Siméon est montrée comme un retour à la ressemblance divine.

La Vierge, qui encourage par ses gestes la relation entre Siméon et l'enfant, est également mise en lien avec la femme portant les colombes nécessaires à la purification. Son corps suit un mouvement similaire à celui de cette femme. Le parallèle entre les deux femmes est signifiant. Il indique probablement que le don de la Vierge, apportant son fils au monde, remplace les rites de l'ancienne Loi. Le sacrifice futur du Christ, préfiguré par l'évocation à tonalité eucharistique de la scène, est figuré comme la purification de tout le peuple des croyants. En outre, les proportions inégales entre les deux femmes induisent une hiérarchie. La

---

composition ». Mathieu Beaud, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du Xe au XIIe siècle, op. cit*, p. 317, note 211.

699 D'autant que la manière dont Siméon porte le Christ est très maternelle, comme a pu le constater Jérôme Baschet, *Le sein du père, op. cit.*, p. 159-162.

présence et l’action de la Vierge, apportant son Fils dans le temple, supplantent le don des colombes, effectué par la femme en vue de sa purification.

La figure d'Abraham

C'est probablement sous le prisme d'une lecture typologique qu'il faut également lire, en regard, la scène occupant la frise de la paroi latérale gauche. Deux personnages siègent à l'extrémité du bandeau sculpté [Figure 51]. Il ne fait pas de doute que l'un est Abraham. Il porte, en effet, l'âme de Lazare dans son giron. L'autre personnage peut peut-être également être identifié comme Abraham. La ressemblance formelle entre les deux personnages est particulièrement visible. La figure la plus à gauche montre de son doigt un phylactère déplié. En cela, elle semble appartenir pleinement à la mise en image de la parabole de Lazare et du mauvais riche. Il est possible, en effet, de voir dans ce geste la réponse à la prière de l'âme du mauvais riche dans l'Hadès. À la demande d'intercession de ce dernier pour ses proches, Abraham répond en mentionnant les prescriptions vétérotestamentaires. Le patriarche souligne leur exhaustivité s'agissant pour l'homme de préparer sa vie future.

L'éventuel dédoublement de la figure d'Abraham permet la mise en image d'un discours d'ordre typologique. La scène s'inscrirait, dès lors, en parallèle avec l'épisode de la Purification au temple, situé en face[700]. Abraham, le patriarche de l'Ancien Testament, pointe la Loi. L'obéissance à cette dernière rend possible l'accès au sein d'Abraham, celui de la promesse aux élus réalisable lors de la nouvelle Alliance. La double figuration d'Abraham, s'il s'agit bien de cela, souligne le lien de causalité entre l'application des prescriptions vétérotestamentaires lors de la vie terrestre et l'accès à la béatitude de l'âme. Les ornements des sièges donnent, par ailleurs, probablement à voir le contraste typologique entre la sobriété, voire la sévérité, de l'ancienne Loi et l'épanouissement végétal et la richesse de la Nouvelle Alliance. Ce contraste est formellement exprimé sur l'arbre dont les fruits sont offerts à l'âme de Lazare. L'arbre prend naissance au milieu d'une construction sommaire, ornée de motifs évoquant des briques. Le parallèle entre la simplicité matérielle et l'épanouissement végétal, sur les sièges et l'arbre, souligne peut-être la dimension typologique de l'image.

---

[700] *Ibid.*, p. 159.

L’enjeu réflexif des images des parois

L’apôtre Paul et le prophète Jérémie

De l’apôtre Paul et du prophète Jérémie, les études de la sculpture de Saint-Pierre de Moissac n’en disent pas grand-chose, sinon qu’ils sont respectivement les pendants de l’apôtre Pierre et du prophète Isaïe, placés sur les montants des portes. Il nous semble que ces figures, campées sur les parois latérales du trumeau, sont fort signifiantes pour peu que nous les considérions en interaction avec leur support et la répartition entre les deux passages que ce support détermine. À Moissac, le moine ne peut pas entrer dans l’abbatiale sans faire un choix ; il passe nécessairement à droite ou à gauche du trumeau.

Dès lors que l’on admet que les sculptures des figures de Paul et de Jérémie ne sont pas visibles frontalement, par celui qui se tiendrait devant le porche, il est important de les penser parallèlement au mouvement du regardeur, placé au seuil de l’édifice. Or, lors du franchissement, le regard se tourne forcément d’un côté ou de l’autre du porche. Lorsque l’homme entre par la porte gauche et qu’il dirige ses yeux à droite, il voit la figure de saint Paul, mais aussi les sculptures de la paroi latérale droite [Figure 52]. Par conséquent, les images de cette paroi et la figure de l’apôtre peuvent être mises en relation.

À ce stade du développement, la similarité entre le geste de la Vierge, apprenant l’arrivée en son sein du Christ, et celui de l’apôtre Paul, sur la face latérale gauche du trumeau, semble fort signifiante. Les deux personnages ont une main sur leur poitrine, paume en avant. Le geste paraît traduire visuellement l’acceptation d’une mission divine, comme nous l’avons observé concernant Marie. La comparaison semble également pertinente avec le geste de Joseph, recevant les consignes de l’ange, sur la frise supérieure de la paroi. Dans les deux scènes historiées, le mouvement de la main marque l’assentiment des personnages face au mystère. Il est à l’origine d’une mise en mouvement des figues, obéissant à la parole divine. La fonction de médiation terrestre des figures est décrite comme une nécessité. Dans le cas de Joseph sur la frise et de la Vierge de l’Annonciation, ce rôle de médiation est un préalable au retour dans l’édifice. Aussi, la figure de l’apôtre Paul, en mouvement vers l’extérieur du porche, paraît donner l’exemple au moine sortant de l’abbatiale pour répondre à ses devoirs envers la société

laïque. Paul est, par ailleurs, l'apôtre par excellence qui veille à l'annonce de l'Église nouvelle et au respect des formes de sa pratique, comme en témoignent ses épîtres.

Le prophète Jérémie ne trouve pas tant d'échos formels dans la gestuelle des figures sculptées de la paroi latérale gauche du porche [Figure 53]. En revanche, il ne fait presque aucun doute qu'il est mis en relation avec les scènes de cette paroi. Jérémie est, en effet, le prophète qui se lamente sur les ruines du royaume de Juda et la déchéance des mœurs de son peuple. Il est également celui qui, plus que quiconque, « reste à l'écart ». Jérémie doit constamment faire le douloureux effort de quitter sa solitude pour transmettre aux hommes la parole de Dieu. Le sculpteur de Moissac a admirablement retranscrit le tiraillement intérieur du prophète. Le visage de celui-ci est empreint d'une grande mélancolie tandis qu'il déroule néanmoins son phylactère. Le prophète a les jambes croisées et pliées vers l'extérieur du porche, mais sa tête est penchée vers l'intérieur de l'édifice. Son mouvement rend visible son abnégation.

Nous serions tentés de conclure que les deux figures des faces latérales du trumeau sont les modèles du moine de Moissac. Ce dernier partage sa vie entre la louange et la célébration de mystère divin, à l'intérieur de l'abbatiale, et l'assistance et la prédication aux autres fidèles, hors les murs du monastère. Les figures sculptées semblent signifier la nécessité pour le moine à la fois de parler, pour défendre la foi, et de garder le silence, pour rendre compte du mystère divin[701]. Placées sur le trumeau, les images s'adressent spécifiquement au moine qui, exclusivement, a le droit de pénétrer dans l'abbatiale. Dans le même temps, les figures l'exhortent à maintenir ses devoirs envers la société laïque et à franchir, dans l'autre sens parfois, la porte de son église.

L'élan des âmes

Les scènes des deux parois sculptées du porche s'organisent selon un schéma profondément polarisé. Les épisodes de la paroi latérale gauche sont opposés à ceux de la paroi latérale droite, avec lesquels ils entrent en opposition tant par leur discours que par leurs formes.

---

[701] Voir sur ce thème Florin Crismareanu, « Les limites de la discursivité : "honorer par le silence" chez Maxime le Confesseur », art. cit.

Leurs formes, en effet, car il n'est certainement pas de meilleur exemple que la sculpture de Saint-Pierre de Moissac pour asseoir l'idée d'une mise en œuvre formelle soumise au discours de l'image. Partout sur la sculpture, l'élongation des corps paraît être la marque d'une dynamique spirituelle. Elle rend visible l'élan qui anime les créatures vers le divin. Elle est particulièrement prononcée sur les figures du prophète Jérémie et de saint Paul, mais est aussi caractéristique de l'ensemble des personnages occupant la paroi latérale droite. Ici, l'étirement corporel des figures semble s'opposer à la pesanteur qui soumet les êtres de la paroi latérale gauche[702]. Sur cette face, la lourdeur paraît, en effet, directement liée au péché, soit parce qu'elle se dessine sous les traits d'êtres démoniaques, pesant sur les épaules des personnages, les maintenant au sol ou encore les invitant à baisser le regard, soit parce qu'elle est induite par les objets des désirs peccamineux de ces mêmes personnages. La pesanteur est associée à des désirs tournés vers les biens terrestres. Ces derniers alourdissent l'être, pourtant appelé à un élan vers le divin. L'attachement au corps et le refus d'accepter la mort participent de la pesanteur :

> « La mort doit montrer le chemin de la vie, il est impossible que la vie soit donnée à l'homme s'il ne prend le chemin de la mort. Notre nature est double : d'un côté elle est fine, intelligible, légère, de l'autre épaisse, matérielle, lourde, et il existe nécessairement des deux côtés un élan inconciliable avec l'autre, et qui leur est propre. L'élément intelligible et léger a en propre d'être emporté vers le haut, l'élément lourd et matériel penche toujours vers le bas et s'y laisse entraîner. Comme les mouvements sont par nature opposés, il est impossible qu'une partie suive dans de bonnes conditions son mouvement naturel si l'autre n'est pas affaiblie[703]. »

Sur les images de Moissac, le corps semble bien l'image de l'état de l'âme. Chez Grégoire de Nysse, le corps « n'est pas compris dans l'image. Il ne lui est cependant pas étranger non plus : suspendu à l'âme comme elle-même l'est à Dieu il est miroir de miroir, image d'image[704] ». Cela semble la caractéristique du corps à Moissac. Il est, en tout cas,

---

[702] « L'âme est nécessairement attirée vers le divin et ce qui lui est apparenté. Il faut en effet que soit complètement et parfaitement gardé pour Dieu ce qui lui appartient. Si l'âme est légère et dégagée de tout composé, le poids du corps ne l'accable pas, elle s'avancera avec plaisir vers celui qui l'appelle », Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, *op. cit.*, 78, p. 76.

[703] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, 12, p. 240.

[704] Roger Leys, *L'image de Dieu chez Saint Grégoire de Nysse*, *op. cit.*, p. 50-51 ; « L'âme seule est donc en propriété de termes à l'image de Dieu mais cette noblesse rejaillit sur le corps en tant

dépeint comme étroitement dépendant de l'âme, selon une « dynamique anti-dualiste[705] ». La théorie de l'impact de l'âme sur la forme du corps, particulièrement développée dans l'œuvre de Grégoire de Nysse, est reprise de manière très importante dans le *Periphyseon* de Jean Scot[706]. Selon une structure graduelle, ces théologiens voient dans l'âme humaine une image du divin et dans le corps de l'homme une image de son âme[707]. Ainsi Grégoire de Nysse commente :

> « L'âme est présente dans tous les éléments qui proviennent du corps et se retrouvent mêlés au tout, […] elle reconnaîtra l'ensemble des éléments qui se sont rassemblés pour former tout le corps composé, et elle sera en eux[708]. »

Non seulement l'âme de l'homme fait un avec le corps, ce pour quoi elle sera en union avec lui à la résurrection finale, mais elle « infuse dans un corps organisé et doué de sensation une force vitale[709] ». Au-delà de l'aspect visuel et des choix formels qui transparaissent sur l'ensemble de la sculpture du porche de Moissac, et ne paraissent pas pouvoir être uniquement rattachés à des considérations d'ordre stylistique, le lien profond entre l'âme et le corps est

---

qu'instrument de l'âme et ce rejaillissement se manifeste moins dans la beauté physique des traits que dans la dignité de l'attitude », *ibid*., p. 65.

[705] Jérôme Baschet, *Corps et âmes : une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016, p. 24.

[706] C'est là une caractéristique de l'exégèse de ces auteurs. Ils s'opposent, en cela, aux théories augustiniennes selon lesquelles seule l'âme invisible est l'image du divin et qu'elle n'a pas d'impact direct sur le corps. Ainsi, si Augustin s'interroge sur la différenciation sexuelle lors de la Création dans *La Trinité* (chap. XII), il n'inscrit pas la corporalité dans la notion d'image. De même, chez Augustin, la multiplication sexuelle n'est pas exclue avant la Chute et la différenciation sexuelle originelle ne trouve pas de réponse. François de Muizon, *Homme et femme : l'altérité fondatrice*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2008, p. 182-186.

[707] Chez Grégoire de Nysse, « le corps visible se constitue dans la réception de l'effet structurant des vertus qu'imprime non pas Dieu, mais précisément l'image de Dieu lui-même, le reflet formel de la divinité ». Anca Vasiliu, *Images de soi dans l'Antiquité tardive*, Paris, J. Vrin, 2012, p. 208. De même, selon Jean Scot, le « corps mortel adjoint à l'âme après le péché et qu'on appelle aussi une image de l'image […] Car, de même que Dieu a créé l'âme à son image, de même l'âme produit le corps comme une sorte d'organe instrumental qui présente une certaine ressemblance avec l'âme ». Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre I, op.cit.*, II, 598 C, p. 390.

[708] Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, *op. cit.*, I, 68, p. 70.

[709] *Ibid.*, I, 14, p. 35.

visible dans plusieurs épisodes narratifs de la paroi de droite[710]. Sur la scène de l'Annonciation, l'Incarnation du Christ dans le sein renvoie à la création de chaque homme et notamment à l'union profonde de la part corporelle et de la part spirituelle de sa nature dès la conception. Nous l'avons observé, les gestes de la Vierge, reconnaissant le Christ en son sein au moment même de l'annonce, indiquent que l'homme est dual dès son engendrement. L'homme est un être corporel, soumis au sensible, mais aussi immatériel et spirituel. Même à l'état embryonnaire, il possède une âme raisonnable qui meut son corps en formation.

L'idée d'une nature embryonnaire duelle est peu mise en avant par la théologie occidentale. Concernant la vie du Christ, l'épisode de la Nativité sert majoritairement d'appui aux réflexions sur la double nature messianique. Il semble, par conséquent, pertinent de se tourner une nouvelle fois vers l'exégèse de Grégoire de Nysse. Le Cappadocien accorde, de manière originale, une place très particulière à l'Annonciation : il s'agit du moment précis de l'Incarnation. Il insiste, en effet, sur le fait que la double nature messianique est instaurée avant sa naissance. Le Christ est déjà pleinement divin et humain *in utero*. Pour autant, il n'est pas, au moment de l'annonce, « plus ancien que sa présence dans la chair[711] ». L'importance de l'Annonciation pour Grégoire de Nysse prend place dans la formulation de réflexions ayant trait à la nature humaine. Le théologien soutient l'idée d'une cocréation simultanée et d'une union profonde de l'âme et du corps, dès la vie embryonnaire. Cette cocréation se trouve être la base de la définition ontologique de l'homme[712]. Pour le Cappadocien, qui sera repris à ce sujet par Maxime le Confesseur, dès les premières heures de la vie *in utero*, le corps est joint à une âme[713]. Jamais dissociés l'un de l'autre, le corps et l'âme en union constituent l'essence de la nature humaine[714].

---

[710] Ce que l'on a pu nommer sa « syntaxe plastique ». Jean-Claude Bonne, *L'art roman de face et de profil : le tympan de Conques*, *op.cit.*, cit. p. 19.

[711] Grégoire de Nysse, *Contre Eunome*, III, 3, 49, cité dans Bernard Pottier, « L'humanité du Christ selon Grégoire de Nysse », *Nouvelle revue théologique*, vol. 120, 1998, p. 353-368, note 17, p. 360.

[712] L'auteur se place en opposition aux origénistes sur ce point rejoignant, à ce titre, les considérations de Clément d'Alexandrie.

[713] E. Stéphanou, « La coexistence initiale du corps et de l'âme dans l'homme d'après saint Grégoire de Nysse et saint Maxime l'Homologète », *Revue des études byzantines*, n° 167, vol. 31, 1932, p. 304-315.

[714] Lorsque le théologien affirme que le corps ne préexiste pas à l'âme, il combat cette idée « que l'homme fut façonné par le Verbe comme une statue d'argile, puis que l'âme fut faite en vue du corps. La nature spirituelle paraîtrait ainsi inférieure à l'ouvrage d'argile ». La métaphore de la statue lui permet donc de critiquer une idée de la préexistence du corps qui ferait de celui-ci quelque chose de

L'unicité déterminante entre le corps et l'âme permet d'expliquer la distance entre Dieu et la créature. Il s'agit de ce qui, en somme, sépare le créé et l'Incréé. Parce que l'homme est corporel, il est soumis à la condition terrestre. L'homme est tributaire de la temporalité et de ses conséquences sensibles, la mutabilité et le mouvement :

> « Et voici en quoi consiste la différence entre l'image et le modèle original : celui-ci est immuable par nature, l'autre tient d'un changement son existence […] et, soumise au changement, ne peut demeurer dans l'être. Le changement est un mouvement qui sans cesse fait quitter l'état de présent pour un état différent. […] Or, dans la tendance et dans le mouvement qui s'accompagnent de variation et de changement, il est impossible à la nature de rester immuable en elle-même : notre volonté tend toute entière vers un but, parce que son désir du bien la met naturellement en mouvement[715]. »

La soumission à la temporalité rend possible la croissance des êtres. En somme, étrangers au divin, la durée et le mouvement permettent cependant à l'homme de tendre vers lui[716]. Ils rendent possible l'exercice du libre arbitre. L'œuvre de restauration de sa nature, que l'homme doit accomplir sur lui-même, nécessite l'inscription de son être dans la durée. L'existence d'une temporalité, contingente à l'état de créature, possède un impact sur l'unité de nature. Cette dernière, d'origine divine, perdure chez l'homme. Toutefois, l'union parfaite de l'âme et du corps ne sera pleinement réalisée que lors de la résurrection finale : le temps sera alors aboli et l'unité entre le corps et l'âme sera restaurée chez l'homme dans son état originel. En d'autres termes, l'homme est soumis au changement en cette vie terrestre. Ce mouvement affecte son corps tout autant que son âme. L'unité, en effet, implique une réciprocité. Dans ce système théologique, si l'âme est la part de l'homme à l'image de Dieu, le corps est lui aussi image, celle de l'âme humaine qui l'anime.

---

supérieur à l'âme ; il est bien sûr question, dans cette sacralisation du corps, d'une forme d'idolâtrie. Grégoire de Nysse, *La création de l'homme*, *op. cit.*, 28,10, p. 221.

[715] Grégoire de Nysse, *La Catéchèse de la foi,* éd. Adalbert-Gautier Hamman, Paris, Desclée de Brouwer, 1978, IV, p. 64.

[716] « Le temps (et son corollaire, le changement) est donné pour l'accomplissement de l'homme. Il est le lieu d'une histoire en même temps que la marque fondamentale de la créature. La mouvance du corps de l'homme marque certes son caractère inachevé mais, loin d'être associée au péché […] elle porte plutôt nos regards vers un état plus parfait, définitif : nos corps essentiels. […] Autrement dit, le corps n'est pas un obstacle au salut de l'âme. », Bertrand Dumas, « L'argile modelée par le Christ », art. cit., p. 583-584.

L'homme vient de la création divine d'une union de l'âme et du corps. Il est cependant soumis au changement. Cette définition de la nature humaine n'est pas contradictoire : elle confère plus d'épaisseur à celle-ci qu'elle ne lui retire de la cohérence. Elle repose sur l'articulation entre la prescience divine et le libre arbitre humain. À Moissac, l'image sculptée suggère l'existence duelle du Christ dans le sein de la Vierge. Les sculptures rendent visible la croissance humaine. Grâce au modèle parfait de la vie du Christ, la bonne croissance de l'homme peut être considérée comme une évolution conjointe des deux parts, biologique et spirituelle, de sa nature. Le regardeur est, comme le Christ, de nature duelle. Il est soumis à la temporalité et voué à une croissance spirituelle. Son corps est un instrument lui permettant de mettre en œuvre cette croissance. Aussi, face aux images, l'observateur est amené à considérer sa propre nature à travers l'exemple du Christ. La compréhension de l'importance de l'union entre son corps et son âme permet à l'homme d'en faire bon usage. Ayant conscience de sa nature, il ne néglige pas son corps :

> « Si la matière participe à la force vitale qui l'anime, elle s'avère alors soumise à un mouvement positif. Mais si la matière se sépare de la force vitale qui l'anime, le mouvement qui l'anime tendra alors vers la corruption et vers la mort. Tout comme il n'y a pas d'opération sensitive sans le concours de la substance matérielle, il n'y a pas non plus d'opération intellective sans le concours des sens corporels[717]. »

La sculpture permet d'exprimer un lien. Elle invite, dans le même temps, le regardeur – la contemplant – à mettre en œuvre cette union en lui-même. Cela est parfois très clairement visible. Si, par exemple, l'ange Gabriel s'adresse à la Vierge qu'il arrête dans son mouvement, le très fort relief donné par le sculpteur au buste angélique et l'expressivité de son visage paraissent servir à interpeller l'observateur. La sculpture le conduit, à l'instar de la Vierge, à effectuer un arrêt. Là, il considère les sculptures de la paroi et médite sur leur message avant de poursuivre son mouvement en direction de l'entrée de l'abbatiale. Lorsqu'il aura parcouru l'ensemble des images de la paroi, le moine pourra franchir le portail. À l'instar de Joseph, de la Vierge et du Christ entrant dans l'église sur l'image de la Chute des idoles, le regardeur pénètre dans l'abbatiale au terme d'un véritable parcours. Il est signifiant que le cycle de l'Enfance se clôture par un épisode portant sur la distance que l'homme doit entretenir avec les

---

[717] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre IV, op. cit.*, 792 C, p. 132.

créations humaines. La scène incite l'observateur à dépasser la contemplation sensible de l'image, ce qu'il fera concrètement en franchissant les portes de l'église.

En somme, la croissance du Christ semble l'exemple offert à l'observateur. Lors de l'Incarnation, Dieu se fait pédagogue pour l'homme devenu corruptible : la croissance du Christ donne un modèle aux hommes qui peut convenir à leur vie temporelle et la liberté dont ils jouissent. La vie du Christ indique la possibilité d'une évolution menant à l'union avec Dieu :

> « De même que l'âge du Sauveur croît chaque jour depuis sa naissance, ainsi grandit notre foi en lui, symbolisant le développement parallèle de l'âge naturel et de celui du salut. En effet, le Seigneur grandit en âge pour lui, et en sainteté pour nous. Non que puisse progresser la sainteté du Christ qui est éternellement parfaite, mais elle est dite en croissance, lorsqu'elle produit en nous un accroissement de la foi. Car le Christ, après sa naissance, même s'il est encore un enfant par son corps, n'en reste pas moins un Dieu par sa majesté[718]. »

Par le Christ, son image incarnée, Dieu guide l'homme. De même, par l'image sculptée, l'observateur est guidé dans son élévation spirituelle et sa pratique méditative. Le reflet est possible puisque l'âme « présente une certaine analogie avec les âges du corps, laissant apparaître comme un ordre et une progression qui conduisent l'homme vers la vie vertueuse[719] ». La portée réflexive des sculptures de l'Enfance du Christ est très probable et l'idée de croissance est partout mise en avant sur le cycle sculpté. C'est notamment le cas sur le panneau de la Visitation. Le geste de la Vierge, dévoilant son sein à Élisabeth, évoque l'allaitement. Or, l'allaitement est la seconde image, avec l'éclosion végétale, dont Grégoire de Nysse se sert de manière répéter pour exprimer la pédagogie divine[720]. Ainsi, il écrit que le Seigneur est comme :

---

[718] Maxime de Turin, *Homélies sur l'Épiphanie*, Homélie XXI, PL, 57, cité dans *Le mystère de Noël*, *op. cit.*, p. 227.

[719] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, p. 42. « La naissance et l'éducation du Christ en Palestine sont présentées non comme évènement historique, l'Incarnation, qui s'est passé une seule fois, pour toujours, mais comme un évènement récurrent, qui s'applique à toute personne individuellement. » Liviu Petcu, « L'union divine dans l'obscurité de la chambre nuptiale. La conception philosophique-mystique de Saint Grégoire de Nysse dans le Commentaire sur le Cantique des Cantiques », *Journal for Interdisciplinary Research on Religion and Science*, n° 7, juillet 2010, p. 97-129, cit. p. 100.

[720] « Cette pédagogie divine qui se manifeste dans la progression des prodiges lui suggère immédiatement une autre similitude d'accroissement [que celle du blé], celle de la mère qui nourrit son

> « Une mère [qui] adapte la nourriture à son enfant, allaite de son sein au début la bouche tendre et humide ; puis quand poussent les dents et que l'enfant grandit, elle ne commence pas à lui offrir un pain dur et impossible à digérer […]. Ainsi le Seigneur, vis-à-vis de la faiblesse de l'esprit humain[721]. »

La croissance biologique de l'homme, dans le ventre de sa mère puis sous l'effet de la nourriture que lui offrent ses seins, signifie la manière dont le Dieu pédagogue s'abaisse à sa portée, adaptant la nourriture spirituelle qu'il offre à l'âme à la mesure de ce que celle-ci est capable d'assimiler [722]. Comme la scène de l'Annonciation, la Visitation met en parallèle la croissance du Christ et l'élévation spirituelle de l'observateur face aux images[723]. C'est d'autant plus probable que la manducation et la nutrition sont des motifs récurrents de la méditation. Ces métaphores expriment l'assimilation des paroles divines, la *ruminatio,* dont l'importance est particulière en milieu monastique.

Quoi qu'il en soit, l'ensemble des images de la paroi latérale droite semble impliquer une croissance spirituelle du regardeur, parallèle à la croissance du Christ[724]. Les sculptures

---

enfant en lui donnant les aliments qui sont convenables à chaque étape de son développement. », Eugenio Corsini, « L'harmonie du monde et l'homme microcosme dans le *De hominis opificio* », *Epektasis : mélanges patristiques offerts au cardinal Jean Daniélou, op. cit*., p. 455-462, p. 462.

[721] Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection, op. cit.,* XXV, 217 A-217 B, p. 200.

[722] Cette image était déjà développée par Irénée de Lyon : « Une mère pourrait donner à son nouveau-né une nourriture parfaite, mais lui n'est pas encore capable de recevoir une nourriture inadaptée à son âge. Dieu, de même, aurait pu donner à l'homme, dès le départ, la perfection, mais lui était incapable de l'accueillir ; il n'était encore qu'un petit enfant. […] Voilà pourquoi le Fils de Dieu, alors qu'il était parfait, s'est fait petit enfant, non pas pour lui, mais pour les hommes, pour expérimenter ce que l'homme est capable de saisir. L'impuissance et l'infirmité ne se trouvent pas du côté de Dieu, mais de l'homme nouveau-né et non incréé. » Irénée de Lyon, *Contre les hérésies,* 17, trad. dans *L'homme icône de Dieu : la Genèse relue par l'Église des Pères : textes de l'antiquité chrétienne, des sources bibliques à Cyrille d'Alexandrie et Léon le Grand, op. cit*, p. 97-99.

[723] « Les activités de l'âme se développent en corrélation avec la formation et le perfectionnement du corps qui la reçoit. De même qu'un homme arrivé à maturité fait paraître au-dehors l'activité de l'âme, ainsi dès sa formation, l'action que l'âme exerce est adaptée et mesurée au besoin présent […] En effet, de même que le corps passe progressivement de la petitesse à la perfection, ainsi l'activité de l'âme se développe et s'accroît en connexion avec le corps. Au temps de la première formation, comme dans une racine couchée en terre, seule apparaît la force d'accroissement et de nutrition. » Grégoire de Nysse, *La création de l'homme, op. cit.,* XXIX, 237 B-237 C, p. 225-226.

[724] Paul rappelle, dans sa première épître aux Corinthiens, combien le ministère de l'Église s'apparente à de la pédagogie (1 Co. 32-11) : « Pour moi, mes frères je n'ai pu vous parler comme à des hommes spirituels, mais seulement comme à des hommes charnels, comme à des petits enfants du Christ. C'est du lait que je vous ai fait boire, non de la nourriture solide : vous ne l'auriez pas supportée. […] Ainsi celui qui plante n'est rien, celui qui arrose n'est rien : Dieu seul compte, lui qui fait croître. Celui qui plante et celui qui arrose, c'est tout un, et chacun recevra son salaire à la mesure de son propre travail.

ayant trait à la révélation de la divinité de ce dernier et à la reconnaissance qui en est faite par les Gentils comme le peuple juif vont dans ce sens. Le discours d'ordre typologique qui ressort des images de l'Adoration des Mages, de la Présentation au Temple et de la Chute des Idoles semble profondément en lien avec les représentations des panneaux inférieurs. La croissance du Christ va de pair avec celle de l'*Ecclesia,* évoluant au cours de l'économie du Salut. L'Ancienne Alliance est le germe de l'Église des chrétiens, un parallèle que souligne Grégoire de Nysse :

> « De même, en effet, qu'on n'appellerait pas l'embryon, puisqu'il est imparfait, un homme, mais quelque chose qui a la puissance, s'il est achevé, d'arriver à l'existence d'homme, mais qui, tant qu'il est à l'état d'inachèvement, est quelque chose d'autre, mais pas un homme, de même celui qui n'a pas encore accepté totalement la forme vraie du mystère, ne peut être logiquement appelé chrétien. On peut, en effet, entendre des juifs confesser Dieu, et c'est notre Dieu…, faut-il pour cela appeler les juifs des chrétiens ?[725] »

L'idée de croissance et de progression s'exprime aussi bien à l'échelle de la vie du Christ que de celle du monde, tendu vers son achèvement eschatologique. Ainsi, pour le théologien, « la continuité vient donc de ce que l'acte créateur est à la fois unique et à la fois posé une fois pour toutes, mais se déploie pour nous dans notre temps créé », car « Dieu est hors du temps et ne peut créer autrement que par un acte unique, même si, pour nous, l'acte créateur se manifeste dans le temps[726] ». La croissance de l'Église est aussi, nous l'avons observé, exprimée par le rameau de l'Annonciation. La présence du prophète Isaïe laisse penser que le végétal métaphorise la parole prophétique elle-même. Il s'agit d'un motif typologique mettant en parallèle croissances personnelle et universelle. Ainsi, Grégoire de Nysse reprend l'image de la plante en transformation pour expliciter la valeur des Écritures :

> « Comment Isaïe peut-il annoncer l'apparition d'un rameau et d'une fleur sur la souche ? Le sublime Isaïe désigne par-là la manifestation du Seigneur

---

Car nous travaillons ensemble à l'œuvre de Dieu, et vous êtes le champ de Dieu, la construction de Dieu. […] Quant au fondement, nul ne peut en poser un autre que celui qui est en place : Jésus Christ. »

[725] *Advertus Marcianos*, III, 1, 9-25, cité dans Mariette Canévet, « L'humanité de l'embryon selon Grégoire de Nysse », *Nouvelle revue théologique*, vol. 114, 1992, p. 678-695, p. 690.

[726] *Ibid.*, cit. p. 687-688.

> incarné. […] Et le reste des prophéties offrent encore une foule d'exemples qui montrent la nécessité d'étudier les textes avec discernement. Pour me servir d'une comparaison, ne pas le faire, comme il plaît à certains, revient à proposer à table des céréales sans préparation, impropres à la nourriture des hommes, sans en avoir ôté le chaume, sans avoir trié, avec le van, le grain de la paille ni pilé le blé pour en faire de la farine, ni cuit le pain comme il convient. On donne aux animaux, non aux hommes, des aliments non accommodés ; de la même façon, on pourrait dire que les individus stupides, non pas doués de raison, se nourrissent de paroles divines qui n'auraient pas été apprêtées par un examen plus précis[727]. »

En définitive, l'image sculptée invite l'homme à considérer sa propre nature, de manière réflexive. L'évolution spirituelle permet à l'homme de tendre autant que possible vers la ressemblance à Dieu, grâce à l'exemple qu'offre le Christ, seule image parfaite du divin. Selon Grégoire de Nysse, comme pour son frère Basile de Césarée, la ressemblance est une modalité en puissance. Elle doit, par la bonne orientation du libre arbitre, être mise en œuvre « si bien que l'homme, cet être ouvert à la transcendance, dont la stature droite et le regard sont tournés vers les hauteurs, se régénère en se dirigeant immanquablement vers la ressemblance du Christ[728] ».

---

[727] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, prologue, p. 36.

[728] Marlène Kanaan, « L'homme, image de Dieu ? Sur l'origine de l'homme selon Basile de Césarée », *L'homme, image de Dieu chez les Pères grecs*, *op. cit.*, p. 43-51, p. 51.

L’image artificielle, un repoussoir

Les scènes de la paroi latérale gauche semblent répondre à un fonctionnement bien différent de celles de droite, et ce, en premier lieu, du fait de leur discours. Le corps est montré comme l’instrument de l’âme sur la paroi latérale droite. En revanche, les figures de la paroi gauche privilégient leur vie corporelle. Or, nous l’avons observé, « la marque du péché est justement d’opposer le corps à l’âme, la marque du salut est de les réunifier, afin que l’homme, devenu un, ne soit plus divisé comme lui-même et que les deux modalités de sa nature ne forment plus qu’un être unique[729] ».

De surcroît, du côté gauche du porche, l’effet de la sculpture sur le regardeur doit, semble-t-il, être considéré différemment. Il est probable que les images servent la rétraction de celui qui les contemple. La structure du porche accueille un discours figuratif sur la nature humaine dans ce qu’elle a de plus complet. Les sculptures invitent l’observateur à la connaissance de ce qu’il est lui-même, connaissance indispensable à sa croissance spirituelle. La vision des sculptures n’a probablement pas tant pour but de susciter la dévotion que de faire du regardeur l’acteur de sa propre connaissance. Elle l’incite à devenir le restaurateur de la ressemblance de son être à Dieu. Le rôle édifiant des images de la paroi latérale droite semble, autant que celui des épisodes de la paroi de gauche, répondre à cette finalité. Les sculptures de gauche permettent, par la négative, un cheminement spirituel positif.

La fonction réflexive de la figure de la femme luxurieuse a été, à cet égard, bien étudiée[730]. Le détail du corps décharné et nu de la figure tend à suggérer du désir. Cependant, l’attrait du regardeur est aussitôt supplanté par une répugnance. Cette dernière est visuellement sollicitée par les serpents, le crapaud et le diable, mais surtout au moyen du visage horrifié et déformé de la femme. À son exemple, partout sur la sculpture, les figures, très expressives, donnent à voir de la douleur liée aux vices. La nudité de la femme luxurieuse et les tourments du mauvais riche suscitent honte et pudeur, des sentiments qui servent vraisemblablement la

---

[729] Bertrand Pottier, « L’humanité du Christ selon Grégoire de Nysse », art. cit., p. 685.

[730] Thomas Dale, « The Nude at Moissac: Vision, *Phantasia*, and the Experience of Romanesque Sculpture », *Current directions in eleventh- and twelfth-century sculpture studies*, éd. Robert A. Maxwell et Kirk Ambrose, Turnhout, Brepols, 2010, p. 61-76.

droiture de l'observateur[731]. Les scènes dépeignent la mauvaise orientation de la vie terrestre du mauvais riche. Celui-ci ne considère pas la prime importance de la vie future. Contrairement à lui, l'observateur est amené à considérer le lien de causalité entre sa vie présente et son destin *post-mortem*. Il ne peut, à l'instar du mauvais riche ou de sa femme, ignorer les conséquences du vice sur l'âme puisqu'elles sont rendues visibles dans la sculpture. Les images fonctionnent, de la sorte, comme un *memento mori*. Incité par l'image à prêter attention à ses actions présentes, le regardeur juge probablement les scènes figurées à l'aune de sa propre vie, présente comme future. Il est, de fait, dans une posture qui diffère de celle du riche : il ne peut faire l'impasse sur le devenir de son âme[732].

Tout dans l'image exhorte l'homme à éprouver une répugnance face au destin et au comportement du mauvais riche. Les scènes marginales semblent conforter la fonction de repoussoir de l'image sculptée. Sur la paroi de droite, les scènes de la vie du Christ sont définies comme les moteurs d'une évolution spirituelle. Les fleurs, qui s'épanouissent sur la frise ornementale bordant les panneaux supérieurs, en témoignent possiblement. En face, sur la paroi de gauche, une file d'atlantes occupe le même espace [Figure 54]. Ces atlantes semblent jouer une fonction importante pour la lecture des scènes. Ils sont les motifs par excellence du soutien. À Moissac, les atlantes sculptés renseignent peut-être la logique d'organisation des scènes narratives. La répartition des épisodes n'obéit pas à une structure chronologique. Parce qu'ils supportent la frise supérieure de la paroi, les atlantes signifient probablement que les scènes représentées sur cette frise sont les images de ce que les personnages de la parabole placent au sommet de leur désir. Ainsi, le mauvais riche fait la part belle au plaisir de la chair au détriment de sa vie future ; la scène du banquet est représentée sur la frise. Au contraire, la mort du personnage est figurée dans la zone inférieure de la paroi. Sa situation spatiale accentue l'idée de chute morale de la figure. Par ailleurs, les atlantes semblent surgir de la paroi, ce que

---

[731] « La pudeur qui réside dans les hommes paraît en effet être une bien grande et puissante arme pour échapper au péché ; c'est pour cela même, je pense, que Dieu l'a placée dans notre nature, afin, je crois, qu'une telle disposition de l'âme nous détourne du pire. Car éprouver de la pudeur et éprouver de la honte sont les attitudes apparentées l'une à l'autre et sont de la même famille ; toutes deux font obstacle au péché, à condition toutefois qu'on veille bien utiliser à cette fin cette disposition de l'âme. Car la pudeur nous enseigne souvent mieux que la crainte à fuir les erreurs, mais la honte elle aussi, qui suit les preuves de la faute, suffit par elle-même à corriger le pécheur, afin qu'il ne retourne plus dans les mêmes fautes. », Grégoire de Nysse, *Homélies sur l'Ecclésiaste, op. cit.*, III, 2, p. 188-189.

[732] Grégoire reprend la théorie néoplatonicienne qui impute le mal à un défaut de mémoire de l'âme, puisque « ce sont les affections ignorées d'elle qui la font surtout déchoir ». Plotin, *Ennéades. IV, op. cit.*, IV, 4.

suggèrent visuellement les plis donnés à cette paroi autour de leur corps. Prenant la forme d'ondes, ces plis rendent compte d'un mouvement vers l'extérieur du mur, comme si les atlantes prenaient vie. La sculpture témoigne, par sa forme, du péché d'idolâtrie : les objets matériels, dont les images sculptées, sont dotés par l'homme d'une puissance dont ils ne disposent pas par nature.

Liés à ces atlantes, trois êtres se détachent. En fort relief, leur présence vient scander la frise. Ainsi, deux figures humaines grimaçantes sont placées à chaque extrémité des panneaux. Les deux faces paraissent directement liées aux scènes narratives. Du côté droit, le visage est souriant quoique son sourire le défigure visiblement. Il exprime possiblement la jouissance en même temps que la déformation morale qui lui est rattachée. La forme du visage s'inscrit en écho avec le comportement du mauvais riche, tout occupé à sa jouissance terrestre et déformé intérieurement par le péché. La tête de gauche, quant à elle, possède des traits rendus difformes par la souffrance. Elle fait possiblement écho à la représentation des tourments du mauvais riche. Les figures sculptées marginales semblent souligner la portée morale des représentations narratives. Elles incitent le regardeur à faire la distinction entre le bien apparent du plaisir terrestre et le Bien éternel de la béatitude. Il s'agit de provoquer :

> « Une distinction entre le mal caché et l'apparence du bien, sous laquelle se déguise le mal. Car, considéré en lui-même, le mal implique une difformité et une laideur abominable. Si le sens extérieur induit en erreur connaissait le mal, tel qu'il subsiste en lui-même, non seulement le sens extérieur refuserait de suivre le mal et de prendre plaisir au mal, mais encore il fuirait le mal et l'aurait en horreur[733]. »

Les images sculptées, en exacerbant la difformité du mal, impliquent une répulsion. La recherche peccamineuse du plaisir charnel et la déformation morale qui en résulte animent le mauvais riche. Elles semblent exprimées par les deux visages difformes qui bordent la paroi. La vision de ces êtres invite à faire le lien entre les différents panneaux, mais surtout à s'en détourner. La sculpture donne à voir les penchants antagonistes de l'homme, tiraillé entre sa

---

[733] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre IV, op. cit*., 826 C, p. 182. Pour le théologien, l'Arbre de la connaissance est mixte et ambivalent car cette connaissance est celle du mal mêlé au bien, du mal qui se cache sous les traits du bien. Cela explique peut-être la représentation de l'Arbre sur le chapiteau du péché originel du cloître : il prend la forme de deux troncs entrelacés.

nature bestiale et sa qualité d'image de Dieu. Elle permet à l'observateur de ne pas soumettre sa volonté à la première : le fait de privilégier le désir charnel est visuellement associé à des signes de douleurs. Sur la frise, entre les deux visages, un être démoniaque est juché au centre du décor. Prenant appui au milieu des deux arcatures, il se penche comme pour prendre l'observateur à partie. Cette représentation atteste de la fonction réflexive des sculptures : elles ont été pensées, dès leur conception, pour provoquer des réactions chez l'homme qui les regardent.

Les images des chapiteaux semblent également servir la distance que le spectateur doit mettre en œuvre face à l'image et au péché. Le chapiteau le plus à droite, du côté de l'entrée, est ornemental. Il est sculpté de végétaux à grappes. Les deux autres chapiteaux, à gauche et au centre de la paroi, présentent des êtres tourmentés par des démons. Les deux figures humaines avalent et défèquent des êtres monstrueux. Ces actions peuvent être comprises comme les allégories des péchés de l'âme du mauvais riche. Ces représentations sont, en effet, proches de la définition de la vanité de la vie corporelle telle que Grégoire de Nysse l'oppose au bien véritable :

> « La vie de nos corps, donc, consiste à la fois à se remplir et à se vider ; son activité est double : d'une part, le corps se remplit de nourriture et de boisson, d'autre part, il ne cesse d'aspirer et d'expirer de l'air ; sans quoi la vie charnelle ne peut maintenir sa nature. Car l'homme cesse de vivre, lorsque la succession de ces contraires ne trouble plus sa nature : après cette vie une telle activité s'arrête totalement dès que, chez les défunts, aucun élément extérieur n'entre ni ne sort […] ; comme la forme que présente notre vie ne correspond pas au caractère du bien, on devrait logiquement convenir à partir de ce que nous avons dit, que passer hors d'une telle vie ne nous sépare d'aucun bien[734]. »

Le remplissage et le vidage, preuves d'un corps soumis aux changements, voire à la discordance, indiquent que la mort constitue un bien : elle ne doit pas être crainte. *A contrario*, le chapiteau de la paroi droite, associé au panneau de la Nativité du Christ, porte un être extirpant son bras de la gueule d'une créature hybride. Cette représentation signifie possiblement la possibilité de rachat qu'opère le Christ par sa naissance conformément à la signification de la scène narrative que nous avons observée. À gauche, les actes d'absorption et

[734] Grégoire de Nysse, *Discourt sur les Morts*, éd. Guillaume Bady, d'après un mémoire de maîtrise à Paris IV sous la direction de Monique Alexandre soutenu en octobre 1994.

de scatologie, associés à des êtres difformes, suscitent une forme de répulsion. Ils mènent l'observateur à s'interroger sur la valeur de sa vie corporelle au regard du futur état immatériel de son âme. Au demeurant, sur les chapiteaux, les êtres sont soit tournés vers l'extérieur du portail, soit rendus aveugles. Ils ne peuvent, par conséquent, pas voir les fruits du végétal figuré sur le chapiteau de droite. Ces rinceaux à grappes ressemblent fortement à ceux de l'arbre dont les fruits sont offerts à l'âme de Lazare, sur la frise supérieure. Dans l'ensemble, tous les personnages en proie au péché regardent du côté extérieur du porche, hormis le mauvais riche au moment où il réclame une goutte d'eau et prie, prenant enfin conscience de l'importance de la vie future.

Malgré le discours foncièrement négatif de ces images, leur effet sur le regardeur est essentiel et positif. Selon Grégoire de Nysse, comme sur les sculptures, le corps est l'« instrument "connaturel" de l'âme, [il] est appelé comme elle à la participation à la beauté divine. Il est le lieu indispensable de tout le processus de maturation par lequel l'homme fait l'expérience du mal lui permettant de désirer le bien et par lequel il apprend à retourner librement vers Dieu[735] ». La corporalité est nécessaire pour l'élévation de l'âme, car le corps rend possible l'expérience du bien et du mal[736]. Le corps est l'outil de l'exercice du libre arbitre : en permettant de mettre en œuvre des choix, il autorise l'apprentissage spirituel indispensable à la croissance spirituelle. Au trumeau, nous avons observé que la différenciation des sexes est le signe du libre arbitre. La prise en considération par l'homme de son propre corps et de sa liberté d'usage a un rôle pédagogique. L'animalité, en dépit de sa non-appartenance à la part divine de l'homme, est bonne. Elle permet la purification et le retour volontaire à Dieu. La corporalité sert à œuvrer pour le salut de l'âme, de telle sorte que « la condition corporelle sexuée (les tuniques de peau) constitue une pesante pédagogie, par laquelle

---

[735] Guillaume Bady et Laurence Mellerin, « À l'image de Dieu… Homme et Femme. Regards patristiques sur la différence des sexes. », art. cit., p. 35. ; « Les passions, instincts animaux, sont une force que nous pouvons utiliser pour la vertu (thème platonicien) et qui, nous éprouvant, nous permettent aussi de revenir librement à Dieu. Par-là, la vie sensible devient voie du salut ! », Bertrand Dumas, « L'argile modelée par le Christ », art. cit., p. 586.

[736] « Toute définition d'une essence considère ce qui est le propre du sujet. Et tout ce qui est en dehors du caractère propre est repoussé, comme étranger à la définition. Et certes, l'activité de colère et de désir est reconnue comme commune à la nature raisonnable et à celle qui ne l'est pas. Or le commun n'est pas la même chose que le particulier. Nous devons donc penser que ce qui caractérise exactement la nature humaine ne réside pas en cela. […] Il convient d'écarter ce qui est en nous comme étranger à notre nature. » Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, *op. cit*., I, 37-38, p. 50.

l'homme peut par étapes revenir à la béatitude primitive, par une sévère purification de son âme[737] ». Cette idée est déjà formulée par Plotin :

> « L'expérience du mal offre une connaissance plus manifeste du bien à ceux dont la puissance est trop faible pour connaître le mal par une science qui précède l'expérience[738]. »

L'utilité de l'expérimentation du mal qui constitue une mise à l'épreuve de l'homme est visible dans la mise en œuvre des sculptures. Elle justifie peut-être, par ailleurs, l'importance manifestement accordée à la figure de Lazare. La maladie de ce dernier est le signe d'une dégénérescence d'ordre moral, en même temps que d'une humilité. Son corps est le lieu terrestre d'une purification. La maladie pousse Lazare à un détachement qui lui permet d'être admis dans le sein d'Abraham :

> « N'avoir aucune des possessions de l'adversaire n'est possible qu'au Christ, lui qui a pris part avec nous aux mêmes souffrances que nous, mais "sans péché". […] Mais la purification par un repentir attentif peut se voir même chez les hommes qui brillent par leur vertu. […] Pour le lépreux, une fois son mal détruit, c'est la grâce de la santé qui survient, et pour ceux qui se relèvent de la mort, l'état de mort cède la place à l'avènement de la vie. De la même façon aussi en ce qui concerne notre présente réflexion, il n'est pas possible d'acquérir quelqu'une des réalités sublimes sans avoir perdu la préoccupation des basses réalités terrestres[739]. »

---

[737] François de Muizon, *Homme et femme*, *op. cit.*, p. 181. ; « La pédagogie divine a consisté à faire l'homme ainsi exposé à l'erreur par le primat chronologique de la sensibilité sur la raison, pour que faisant l'expérience de l'amertume du mal, il se porte vers le bien dans un acte de liberté, qu'il découvre par lui-même l'erreur qui était la sienne. » Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique*, *op. cit.*, p. 124.

[738] Plotin, *Ennéades. VI*, *op. cit*., IV, 8.

[739]Grégoire de Nysse, *Homélies sur l'Ecclésiaste*, *op. cit.*, VII, 5, p. 362-365. ; « Plus qu'une condition, Lazare représente aussi une attitude spirituelle qui dépasse de beaucoup l'état de pauvreté et concerne tous les chrétiens : son affliction est assumée librement, il la vit *dans le support patient des maux, comme un athlète*, comme un ascète. » Monique Alexandre, « L'interprétation de Luc XVI, 19-31, chez Grégoire de Nysse », art. cit., p. 426.

La sculpture, signe du libre arbitre

Les images des parois, en figurant le hiatus entre le péché et la vie du christ, permettent de mieux définir la voie menant à la béatitude. Selon la méthode prônée par la théologie négative, la voie de la connaissance est le résultat conjoint de la démonstration de ce qui est prédicable de l'objet et de l'exclusion de ce qui ne saurait l'être « car c'est par comparaison avec la réalité contraire qu'on obtient une compréhension plus précise des objets qui nous occupent [740] ». La « séparation d'avec l'erreur » est une étape précieuse pour le cheminement théologique[741]. Ainsi, dans son traité *Contre Eunome,* Grégoire de Nysse affirme l'importance de la voie apophatique :

> « En considérant le caractère répugnant du mal, nous comprenons qu'il [Dieu] est étranger au changement et au mélange avec le mal et, en estimant que la corruption de la mort est le mal extrême, nous nommons immortel et incorruptible celui qui est étranger à toute notion de ce genre[742]. »

À Moissac, les images de la paroi latérale gauche servent une meilleure compréhension du dessein de la nature humaine. Elles servent une plus forte adhésion au modèle du Christ, en face, et permettent la croissance spirituelle du regardeur. Les images de monstres, de têtes grimaçantes ou encore de démons définissent plus largement les scènes de la vie du mauvais riche comme contre-exemple. Cela les place, de fait, en stricte opposition avec l'exemple parfait que constitue la vie du Christ sur la paroi latérale droite[743]. Les images permettent également à

---

[740] Grégoire de Nysse, *Homélies sur l'Ecclésiaste, op. cit.*, V, 2, p. 264-265.

[741] Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique, op. cit*., p. 20-21.

[742] Grégoire de Nysse *Contre Eunome. II, op. cit*., 2, XII, 476, p. 477. ; « dire qu'un homme n'est pas méchant révèle qu'il est bon [et que] nous apprenons qu'une chose est bonne en niant l'existence de défauts chez elle. » Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection, op. cit.*, I, 23, p. 41.

[743] Voir l'impact des monstres dans Olivier Boulnois, « La rose du néant. Scot Érigène et la manifestation de l'invisible », *op. cit*., p. 55-82.

l'observateur d'opérer un détachement face à la sculpture elle-même et à sa matérialité. La sculpture constitue, en effet, un bien terrestre au même titre que ceux auxquels est attaché le mauvais riche et que représentent les idoles. La présence de monstres ou de démons sert à définir la sculpture comme une œuvre sensible, ne possédant pas de sacralité propre et devant, dès lors, être considérée avec circonspection. La sculpture engage l'homme à prendre de la distance avec la matière, celle de son corps et celle des biens terrestres, comme celle de l'image artificielle. Elle ne se contente pas de donner à voir un discours d'ordre moral, mais elle permet concrètement à l'homme d'en mettre en œuvre les principes.

La technique de la sculpture elle-même témoigne de ces préoccupations. L'acte de *créer des images* dans la pierre relève, en effet, de la liberté de l'homme. Libre, l'artisan peut faire le choix de représenter des êtres monstrueux, mais aussi des images du Christ. Le sculpteur est l'image de l'homme qui, à partir de la Création divine, exerce ses capacités en toute liberté. En somme, la création plastique est du ressort de l'autonomie humaine. Grégoire de Nysse invite à faire cette comparaison :

> « Quand ils ne peuvent contenter leurs plaisirs, les animaux connaissent le chagrin. […] Qu'on me permette une comparaison entre l'image de l'homme et l'une de ces curieuses créations des sculpteurs. De même que dans certains modelages, l'on voit sculpter une double forme, que les artistes ont imaginée pour la stupeur des passants, représentant dans une seule tête deux visages d'aspect différent, de même, semble-t-il, l'homme porte la ressemblance de deux objets opposés. Par sa beauté déiforme, il porte les traits de la beauté de Dieu : par les poussées en lui de ces "mouvements" la similitude de la brute. […] Lorsqu'en effet quelqu'un ramène toute son activité spirituelle à ces "mouvements" et force son raisonnement à se faire leur serviteur, il se produit un renversement de l'empreinte de Dieu en nous vers l'image de la brute[744]. »

La sculpture du porche de Moissac présente deux voies opposées, celle des figures bonnes ou mauvaises. Dans le même temps, elle suscite deux réactions qui vont de pair chez l'observateur : un sentiment d'adhésion et un mouvement de répulsion. Ces deux effets sont nécessaires. Ils servent, conjointement, à guider le mouvement d'élévation spirituelle de celui qui contemple l'image. Ils sont les signes de la liberté de l'homme, principe qui lui permet de choisir le bon gouvernement de son être et de tendre vers le divin. Le travail de l'artiste lui-

---

[744] Grégoire de Nysse, *La création de l'homme*, *op. cit.* XVIII, 192 C-192 D, p. 168-169.

même, activité qui dépend de son *ingenium*, témoigne de sa liberté d'homme et des résultats divers que cette liberté est susceptible d'engendrer. La technique de la sculpture est en harmonie avec la perspective narrative des images :

> « Le peintre fait appel au même art pour représenter une forme très belle sur un tableau et pour imiter, inversement, une forme très laide. […] Tout comme personne ne contesterait ce qui a été dit, à savoir que celui qui a appris à pratiquer un art à des fins bonnes pourrait aussi exercer le même art à des fins qui ne conviennent pas, de même nous affirmons que la faculté de penser a été implantée par Dieu dans la nature humaine en vue du bien, mais que certains abusent de cette faculté d'invention, si bien que celle-ci offre souvent ses services et son concours pour des inventions nuisibles. Ainsi donc, ce n'est pas parce que la pensée peut imaginer de manière plausible des fictions mensongères et inconsistantes qu'elle est incapable d'étudier attentivement ce qui existe réellement et subsiste effectivement. Mais cette aptitude à faire une chose est la preuve pour ceux qui sont sensés de la capacité de faire aussi l'autre chose. En effet, lorsque quelqu'un se propose de susciter l'effroi ou le ravissement des spectateurs, il ne manque pas de faire appel à la pensée conceptuelle pour obtenir l'effet recherché ; or le fait de représenter des êtres ayant beaucoup de mains ou de têtes ou crachant du feu ou enserrés dans les replis des dragons ou d'agrandir les proportions ou de diminuer les dimensions naturelles jusqu'au ridicule ou de raconter que des hommes sont transformés en sources, arbres ou oiseaux (autant de procédés auxquels peuvent trouver du plaisir ceux qui sont attirés par-là), moi je déclare que c'est la preuve la plus manifeste, que grâce à cette capacité d'invention, on peut concevoir aussi les savoirs les plus nobles[745]. »

Le travail de la sculpture est le gage de la nature raisonnable de l'homme. La maîtrise technique, dont est capable l'homme, est la marque du pouvoir que l'âme exerce sur le corps : elle commande le geste[746]. Le sculpteur peut exercer son talent d'une manière ou d'une autre. Son art témoigne, dans tous les cas, de l'autonomie et de la supériorité de sa nature. Comme le montrent les images des lions entrecroisés du trumeau, le libre arbitre est au fondement du processus de retour de l'homme à Dieu. Les épisodes des parois du porche en développent les

---

[745] Grégoire de Nysse, *Contre Eunome. II, op. cit.*, 2, V, 190, p. 227.

[746] Les remarques d'Henri Focillon ou de Meyer Schapiro, entre autres, sur la présence de monstres ou de créatures ornementales que des décors monumentaux comme signe de la grande liberté de l'artiste ne sont finalement pas si anachroniques, si toutefois on considère cette liberté comme une liberté pensée, donnée à voir et jouant un rôle dans la valeur théologique même de l'image. Henri Focillon, *Vie des formes ; suivi de Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984 ; Meyer Schapiro, *Romanesque art*, New York, G. Braziller, 1977.

conséquences antagonistes. La valeur de la sculpture s'accorde parfaitement à ce discours. Elle est pensée comme un acte de liberté.

Parce que la création artificielle est la fabrication d'une image au moyen d'une action contrôlée par la raison, elle peut être le reflet d'une rénovation de la ressemblance à Dieu de l'homme. La liberté permet le retour de l'homme vers l'image divine. Elle est la marque de sa royauté, car elle permet l'exercice du mérite. Dieu est à la fois l'auteur et le modèle de la nature humaine. Le parallèle théorique entre l'objet artificiel et l'*imago Dei* permet à l'homme de connaître sa puissance quant à la purification de son être[747].

> « En nous donnant la puissance de [lui] ressembler, Dieu a permis que nous soyons les artisans de la ressemblance, afin que nous revienne la récompense de notre travail, afin que nous ne soyons pas comme ces portraits sortis de la main d'un peintre, des objets inertes, afin que le résultat de notre ressemblance ne tourne pas à la louange d'un autre. En effet, lorsque tu vois le portrait exactement conformé au modèle, tu ne loues pas le portrait, mais tu admires le peintre. Ainsi donc, afin que ce soit moi l'objet d'admiration et non un autre, il m'a laissé le soin de devenir à la ressemblance de Dieu. En effet, par l'image je possède l'être raisonnable, et je deviens à la ressemblance en devenant chrétien[748]. »

Toutefois, l'homme est d'un statut supérieur à la création matérielle : son mouvement ne connaît jamais l'achèvement vers lequel aboutit la création artisanale. L'objet contemplé invite l'homme à connaître sa nature, et ainsi à opérer un retour sur lui-même, en dépassant finalement la perception de l'image.

---

[747] « Comment admettre raisonnablement qu'un pilote ne se laisse pas aller au hasard des vents, mais conduise tout droit son vaisseau au port, qu'un archer vise un but, et, encore, qu'un forgeron ou un charpentier tendent vers la fin de leur art, mais que nous, nous soyons inférieurs à de tels artisans, quand il s'agit de savoir considérer nos intérêts ? On ne peut admettre que les travailleurs manuels aient une fin à leur activité et que la vie humaine n'ait pas un but sur lequel celui qui ne veut pas être semblable en tous points aux êtres irrationnels, du moins, doit fixer les yeux dans toutes ses actions et ses paroles. » Basile de Césarée, *Aux jeunes gens : comment tirer profit de la littérature grecque*, éd. Arnaud Perrot, Paris, Les Belles Lettres, 2012, VIII, 3-4, p. 29-31.

[748] Basile de Césarée, *Homélies sur l'Hexaéméron*, op. cit., I, 16, p. 209.

Le tympan : participer de Dieu

L'intemporalité de l'union liturgique

Sur le tympan, au centre, l'image du Christ trônant est représentée [Figure 55]. Celui-ci est entouré des quatre Vivants, signes des évangélistes, et de deux séraphins issus de la vision d'Isaïe[749]. Disposés en trois registres superposés, rassemblés autour du Christ, les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse siègent. Il ne fait aucun doute aujourd'hui que l'image qui occupe le tympan renvoie au présent de l'Église. Peter Klein, notamment, a entériné le débat en réaffirmant combien « la structure formelle du tympan fait contraster l'immobilité majestueuse de la *statis* silencieuse du Christ au centre avec les gestes extatiques des figures qui l'entourent […] ; la structure formelle du tympan suggère donc une théophanie *intemporelle*[750] ». L'auteur voit dans la représentation sculptée « une vision surnaturelle et céleste[751] ». Il formule une conclusion communément admise depuis l'étude des sculptures par Meyer Schapiro. Ce dernier lisait, en effet, déjà la sculpture du tympan comme l'image du « ciel d'une cosmogonie primitive[752] ». Selon Yves Christe également, le tympan de Moissac donne accès à « une révélation anticipée du triomphe de Dieu et des siens au seuil de la Jérusalem céleste[753] ». Plus récemment, les images du tympan ont pu être mises en relation avec la liturgie du sanctuaire, espace avec lequel le porche se trouve en confrontation spatiale. Marcello Angheben écrit que « la théophanie de Moissac renvoie plus précisément à une réalité actuelle et récurrente : la participation de l'Église céleste au sacrifice de l'autel qui se déroulait quotidiennement à l'intérieur de l'édifice[754] ». Effectivement, la célébration eucharistique qu'évoquent les calices

---

[749] 6, 2-7

[750] Peter K. Klein, « Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XIIe s. », art. cit., cit. p. 324.

[751] *Ibid.*, p. 322.

[752] Meyer Schapiro, *La Sculpture de Moissac*, *op. cit.*, p. 79.

[753] Yves Christe, *L'Apocalypse de Jean : sens et développement de ses visions synthétiques*, *op. cit.*, p. 167-168. ; L'auteur revient dans cet ouvrage sur sa première étude dans laquelle il identifiait le tympan comme une image de la seconde Parousie. Yves Christe, *Les grands portails romans*, *op. cit.*, p. 26-28 ; p. 142.

[754] Marcello Angheben, « La théophanie du portail de Moissac », art. cit., cit. p. 61.

tenus par les vingt-quatre Anciens renvoie à une réalité terrestre. Comme l'auteur le rappelle, les Vieillards de l'Apocalypse, occupant la majeure partie du tympan, sont commentés comme les allégories des ministres de l'Église terrestre en louange [755].

Aussi, si la représentation du tympan ne peut être confondue avec une vision future, il ne nous semble pas pertinent d'y voir une image de « la présence effective de Dieu et de sa cour céleste[756] ». Les références à la liturgie eucharistique et aux clercs ne sont compatibles ni avec l'hypothèse d'une scène située uniquement dans les cieux ni avec l'identification des sculptures à une image de la descente sur terre d'une assemblée céleste. Bien au contraire, les évocations de l'eucharistie, matière charnelle du Christ présente sur terre dans le sacrement, et des hommes qui la célèbrent concrètement indiquent que la partie du tympan sculptée des figures de Vieillards de l'Apocalypse renvoie à l'Église présente et bien terrestre.

Dès lors, l'image du tympan semble davantage définir un mode de relation du Créateur à ses créatures plutôt que de donner accès à la vision d'une vérité ineffable et céleste. Le tympan, s'il figure une réalité, paraît avoir pour objet le mode extraordinaire d'union entre les créatures et le divin, réalisé sur terre par l'opération de la liturgie[757]. Il ne s'agit donc pas, à Moissac, d'opposer deux sphères pour les mettre en parallèle. La confrontation de l'homme à l'image ne sert pas la vision d'une Église céleste, rendue accessible par la sculpture et unie, par ce moyen, à l'Église terrestre évoluant dans l'édifice. Sur le tympan, s'il est vrai que le Christ et les deux séraphins sont des créatures célestes, ils s'opposent en cela aux autres figures.

---

[755] Dans les sources grecques, l'assimilation des Vieillards de l'Apocalypse est explicite. Ainsi, dans les 127 canons des apôtres, traduit en latin au VIe siècle : « Jean dit "l'évêque qui est institué, s'il connaît la vigilance et l'amour de Dieu de ceux qui sont avec lui, établira deux prêtres qu'il aura éprouvés préalablement." Tous les apôtres dirent alors "Non pas deux, mais trois, car il y a vingt-quatre vieillards […]", *Les 127 canons des apôtres*, éd. Auguste Périer et Jean Périer, Turnhout, Brepols, 1971, p. 34-35 ; Clément d'Alexandrie écrit notamment qu'« un homme est réellement prêtre de l'Église et diacre véritable de la volonté de Dieu s'il fait et enseigne ce que dit le Seigneur. Il n'est pas choisi par un vote humain ni considéré comme juste parce qu'il est prêtre, mais il est mis au nombre des prêtres parce qu'il est juste. Même si, sur cette terre, il ne reçoit pas l'honneur d'être au premier rang, il siégera sur l'un des vingt-quatre trônes pour juger le peuple, comme le dit Jean dans l'Apocalypse. », Clément d'Alexandrie, *Les Stromates, Stromate VI*, éd. Patrick Descourtieux, Paris, Les Éditions du Cerf, 1999, 106,2.

[756] Marcello Angheben, « La théophanie du portail de Moissac », art. cit.

[757] Comme l'écrit Éric Palazzo, « nous devons lire et interpréter les programmes iconographiques des grands portails de l'époque romane et, par la suite, ceux des portails des cathédrales gothiques, à partir de leur capacité à incarner, dans la pierre, la finalité sacramentelle des rituels ». Éric Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 140 et s.

Au regard du contraste entre les figures, qui tient à leur essence, il semble que la synthèse opérée par la juxtaposition des thèmes serve à signifier la particularité de la relation de l'homme au divin. À cet égard, le mélange des temporalités et des natures propres aux différentes figures semble jouer un rôle primordial. Le tympan représente possiblement l'union entre le Dieu, éternel et céleste, et l'homme, temporel et terrestre, provoquée par la liturgie. Il semble alors vain, et même contraire au discours de l'image, de chercher à identifier une temporalité unique qui ordonnerait l'ensemble des figures : il est probable que soit montrée dans la pierre l'union d'êtres de différentes essences qu'opère le rituel.

La différence de nature entre les figures est, par ailleurs, indiquée par le mouvement qui les imprègne. Le Christ, immense et statique, est circonscrit du reste des êtres qui l'encerclent par sa posture frontale, par sa taille monumentale et par sa mandorle et son trône de telle sorte que « le repos n'est accordé qu'à un seul personnage[758] ». Le hiératisme du Christ est la marque de son éternité. Seul, le geste de sa main droite évoque un mouvement. Bras tendu, deux doigts levés, paume en avant, il fait le signe de l'allocution. Ce geste ne s'inscrit pas en contradiction avec son statisme. Exécuté par la seule partie de son corps sortant de la mandorle, il témoigne de la transmission de la parole divine au monde. Le Christ est éternel et néanmoins actif, en tant que *Logos.* De sa parole dépend l'efficacité du sacrement. Couronné et assis sur un trône, le Christ est figuré comme le Roi des rois. Les quatre Vivants sont, quant à eux, représentés comme les témoins de la puissance du *Logos*. Ils transmettent manifestement au monde les Évangiles qu'ils tiennent portés vers l'extérieur. Enfin, les deux séraphins semblent également jouer un rôle de médiation. Les interprétations mises en avant divergent, mais s'accordent sur le fait que ces anges sont des intermédiaires entre l'homme et Dieu. Signes d'un processus méditatif ou images des deux Testaments, les séraphins forment des étapes entre Dieu et l'homme[759]. Les évangélistes et les séraphins sont donc figurés comme les moyens de la révélation divine autant que comme les obstructions à sa connaissance directe par l'homme, un double aspect propre à la révélation[760]. Ces figures, formant concrètement une cloison autour

---

[758] Meyer Schapiro, *La Sculpture de Moissac, op. cit.* p. 79.

[759] Yves Christe, *Les grands portails romans, op. cit.*, p. 26. L'auteur reprend les considérations de Louis Grodecki qui voit dans l'image du tympan le Christ entouré des symboles des Écritures, les deux Testaments, les quatre Évangiles ainsi que les vingt-quatre livres de la Bible. Louis Grodecki, « Le problème des sources iconographiques du tympan de Moissac », art. cit., p. 391. Sur ces commentaires, voir Anne-Orange, *Maiestas Domini : une image de l'Église en Occident (V^e^-IXe siècle), op. cit.*, p. 98-107.

[760] Vincent Debiais, *La croisée des signes, op. cit.*, p. 73-79.

de l'image du Christ, montrent le caractère ineffable du divin et la manière dont il se manifeste cependant à l'homme, dans une certaine mesure.

En tant qu'allégories du mode sensible de connaissance de Dieu, les Vivants comme les séraphins sont des êtres en mouvement[761]. Leur corps est contorsionné comme celui des Vieillards de l'Apocalypse, occupant le reste du tympan. L'attitude des Anciens traduit visuellement leur mode d'être au monde caractérisé, contrairement à celui du Christ ressuscité, par la temporalité et la matérialité. Le mouvement dont ils sont les acteurs est articulé avec la stabilité qui provient de leur participation au *Logos*. Le haut de leur corps, surtout leur visage, est tendu vers le Christ. Il montre le calme intérieur qui les anime. Leur tête est le siège de leur quiétude. Il s'agit de la partie la plus noble du corps : le réceptacle de l'intellect et de la grâce. La stabilité des figures repose sur leur union au divin. Elle est visuellement liée à la tension qui dirige les êtres vers le Christ. Selon Jean Scot, contrairement au corps qui « adhère à la mutabilité de la matière » :

> « L'esprit, dans lequel subsiste tout le pouvoir opérationnel de l'âme, a été créé à l'image de Dieu, et constitue le miroir du souverain Bien, car c'est en lui que réside la forme inconnaissable de l'Essence divine sous un mode également ineffable et inconnaissable[762]. »

La ressemblance entre les traits des visages barbus et couronnés des Vieillards de l'Apocalypse et de ceux du Christ éclaire également la relation qui les lie. Le Christ est le principe de l'existence de ces êtres, rendus conformes à lui par participation. La ressemblance fait des vingt-quatre Anciens les vicaires de Dieu. Ils sont à l'image divine et prennent part à sa dignité et sa royauté, thème courant de l'exégèse que nous avons évoqué par ailleurs et dont les couronnes sont ici les signes[763].

---

[761] Yves Christe, « Influences et retentissement de l'œuvre de Jean Scot sur l'art médiéval », art. cit.

[762] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre IV, op. cit*, 790 C, p. 129.

[763] Anca Vasiliu, *Eikôn*, *op. cit.*, p. 221-224.

La participation n'est cependant pas totale. La partie basse des corps des Vieillards, particulièrement leurs jambes, est empreinte d'un mouvement très marqué[764]. Les postures diverses qui ont été données aux figures ont certainement pour fonction d'exprimer la nature terrestre de celles-ci. Elles marquent, de fait, les limites de leur ressemblance au divin. Le mouvement vient formellement signifier le principe de temporalité, étranger au divin. La posture du corps des Vieillards marque ainsi leur différence essentielle avec Dieu. Ils sont les reflets du Christ, mais ne lui sont pas semblables. La notion d'image comprend celle d'altérité :

> « Lorsque l'Évangile nous présente les traits empreints sur le bronze comme l'image de César, il nous fait entendre que si intérieurement il y a une ressemblance entre la représentation et César, il y a de la différence dans le sujet ; […] si, au lieu de nous attacher aux traits extérieurs, nous considérons la nature divine et la nature humaine, dans le sujet de chacun nous découvrons la différence qui est que l'un est incréé, l'autre créé. Alors donc que l'un est identique et demeure toujours, l'autre, produit par une création, a commencé à exister par un changement et se trouve naturellement enclin à se modifier de la sorte[765]. »

La variation des attitudes des Anciens souligne leur soumission aux caractéristiques du monde terrestre : l'individualité, la multiplicité des hommes et leur mouvement. Yves Christe a vu, à juste titre, dans la posture contorsionnée des figures entourant le Christ une retranscription du principe d'*exitus* et de *reditus,* décrit par Jean Scot : les créatures sont figurées dans un perpétuel mouvement d'élan vers le Créateur, depuis l'éloignement causé par la Chute[766]. La dynamique nouvelle, attirant l'homme vers le divin, est initiée par l'Incarnation. À Moissac, ce moment fondateur est représenté sur la paroi latérale droite. En cet endroit, nous l'avons observé, la sculpture donne à voir l'épanouissement de la royauté et du ministère sacerdotal du Christ. Or, la royauté et la mission pastorale qualifient manifestement les Vieillards de l'Apocalypse, couronnés et portant des calices, sur le tympan. Quoi qu'il en soit, l'image du tympan représente vraisemblablement l'impulsion vers le divin qui anime

---

[764] « Bien que les têtes soient toutes dirigées vers un même point, les corps ont une vie indépendante, merveilleusement variée, qui maintient sur toutes les dalles le mouvement du tympan. » Meyer Schapiro, *La Sculpture de Moissac, op. cit.*, p. 88.

[765] Grégoire de Nysse, *La création de l'homme, op. cit.* XVI, 184 D, p. 158.

[766] Yves Christe, « Influences et retentissement de l'œuvre de Jean Scot sur l'art médiéval », art. cit.

dorénavant l'homme. L'élan de la créature vers son démiurge est une tension vers l'Inaccessible : il ne connaît pas de fin[767].

Le motif ondulé sur lequel se tiennent les Vieillards de l'Apocalypse peut possiblement être lu sous ce prisme. Il fait probablement référence à la mer de cristal du texte biblique. Le Christ est figuré comme la source de ces flots tandis que l'homme en semble alimenté. Le Logos, incessamment, irrigue le monde et ses créatures. Or, une source est un lieu stable duquel s'épand le mouvement de l'eau :

> « Car il existe une nature générale et commune à tous les existants, créée par l'unique Principe de tous les existants, à partir de laquelle, comme autant de ruisseaux issus d'une source jaillissante, les créatures corporelles fluent à travers des canaux qui demeurent cachés et jaillissent dans les différentes formes propres aux existants individuels[768]. »

Le « pouvoir germinal » décrit par Jean Scot explique possiblement la vitalité des plantes de la frise entourant le tympan. Cette idée justifie peut-être la présence des flots, servant de base aux figures. Les motifs ondulants s'amoindrissent en fonction de la nature des êtres et de leur proximité avec le Christ. Les possibles vagues sont amples aux pieds de ce dernier. Elles s'amenuisent sous les figures des anges et des Vivants jusqu'à devenir moindres sous les Vieillards de l'Apocalypse. Ainsi, le motif témoigne probablement d'une transmission et d'une vitalité, mais également d'une hiérarchie entre les êtres[769]. Il témoigne peut-être à la fois de l'union et de l'inégalité entre l'homme et le divin. En ce cas, il est plausible que le motif signifie,

---

[767] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre IV, op. cit.,* 749 C-750 A, p. 63. « Le Christ est conçu, naît, meurt et ressuscite : tels sont dans les quatre moments essentiels de l'incarnation du Fils, venu de Dieu et retournant à Dieu dans une sorte d'exitus-reditus qui expose, au centre de l'économie, le mouvement complet du créé temporel librement voulu par le Dieu éternel, et retournant librement à lui. » Bernard Pottier, « L'humanité du Christ selon Grégoire de Nysse », art. cit., p. 360.

[768] « Reçoit de Lui, comme d'une source pure et incorruptible, ses dispositions, si bien qu'il se manifeste en lui la ressemblance avec le modèle qui est celle de l'eau avec l'eau, de l'eau qui jaillit de la source avec celle qui est puisée dans une amphore. Il n'y a, en effet, par nature qu'une pureté, celle qui est dans le Christ et celle qu'on voit dans celui qui participe au Christ. Mais elle est en l'un comme en sa source, en celui qui y participe comme en sa dérivation. » Grégoire de Nysse, *De perfecti Christiani forma*, XLVI, 284 D, cité dans Jean Daniélou, *Platonisme et théologie mystique, op. cit.,* p. 96.

[769] On retrouve, par ailleurs, ce motif sous les pieds des apôtres sur le tympan de Vézelay, où il reçoit probablement une signification baptismale. Marcello Angheben, « Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay », *Cahiers de civilisation médiévale*, nº 163, vol. 41, 1998, p. 209-240, en particulier p. 226-227.

à l'instar des séraphins et des Vivants, la possibilité et les limites de la connaissance de Dieu par l'homme dans la mesure où « une source ne se voit pas, on voit seulement le fleuve qui en découle, Dieu, la Fontaine inengendrée de la Divinité, est invisible[770] ».

Autant que de montrer le divin comme une source, le motif ondulé semble renforcer le discours sur la temporalité des figures. Ces dernières sont portées par un flux versatile, mais le caractère persistant du changement crée, en lui-même, une certaine stabilité[771]. Pour Grégoire de Nysse, l'air, à l'instar de l'eau, « n'est pas plus dans le repos perpétuel que dans un écoulement ou une dispersion incessants[772] ». Les éléments sont à l'image de nos corps et, sans cesser d'être changeant, conservent une nature unique et stable, provenant du divin :

> « Comme un fleuve emporté par son courant a le lit où il coule toujours plein, bien que la même eau ne soit jamais au même endroit, mais qu'une partie soit déjà en aval, quand l'autre est encore en amont, ainsi notre vie matérielle ici-bas s'écoule dans le mouvement[773]. »

L'eucharistie comme participation

L'image sculptée du tympan semble montrer l'union de l'homme au divin lors de la liturgie. Cette union est caractérisée par un entre-deux temporel : l'élan vers Dieu procure une stabilité à l'être qui, s'il ne jouit pas de l'atemporalité divine, s'élève cependant au-delà du mouvement du monde dont il fait partie. Par la pratique liturgique, l'homme est retranché du temps commun. L'être, entièrement tourné vers l'Éternel, se rend momentanément en partie indépendant de l'agitation du temps, sans pouvoir rompre parfaitement avec les conditions de

---

[770] Cité dans François Boespflug. « Apophatisme théologique et abstinence figurative. Sur l'"irreprésentabilité" de Dieu (le Père) », art. cit., cit. p. 458.

[771] Dans l'exégèse de Grégoire de Nysse, « l'image de la mer réceptacle toujours identique d'un mouvement toujours répété, donne la juste combinaison de ces qualités […] : le changement comme possibilité de la perfection. » Françoise Vinel, introduction à Grégoire de Nysse, *Homélies sur l'Ecclésiaste*, *op. cit.*, p. 58.

[772] Grégoire de Nysse, *La création de l'homme*, *op. cit.*, I, 129 B, p. 85.

[773] *Ibid.*, XIII, 165 A, p. 135.

sa nature. L'élévation spirituelle constitue un amoindrissement des contraintes de la temporalité humaine[774].

Dans cette perspective, la célébration eucharistique indique l'importance du monde sensible pour l'union sur terre de l'homme à Dieu. Ainsi, Grégoire de Nysse fait de la célébration des espèces le moyen de l'union effective du corps humain au divin. La participation de l'homme à Dieu est rendue possible par la réception du corps sensible du Christ :

> « Comme l'être humain est double, formé par le mélange d'une âme et d'un corps, les hommes sur la voie du Salut doivent nécessairement prendre par l'un et par l'autre avec le guide qui les conduit à la vie. Mêlée à lui par la foi, l'âme y trouve le point de départ de son salut ; en effet, l'union avec la vie implique de participer à la vie ; mais le corps, lui, a une autre façon de jouir du Sauveur et de se mêler à lui. […] Quel est donc ce remède ? Rien d'autre que ce corps glorieux qui s'est montré plus fort que la mort, devenu pour nous source de la vie. Comme un peu de levain, selon la parole de l'Apôtre (1 Co. 5, 6), se mêle à toute la pâte, ainsi le corps élevé par Dieu à l'immortalité, une fois introduit dans le nôtre, le change et le transforme tout entier en sa propre substance[775]. »

Au tympan, nous l'avons observé, la ressemblance des Vieillards de l'Apocalypse au Christ-Roi fait d'eux les participants et les vicaires de la gloire divine[776]. Les calices tenus par les Anciens sont les signes et les moyens de cette participation, qui n'est pas simplement

---

[774] Aussi le rite, lieu liminaire, forme un lien entre deux mondes. Il est une passerelle entre la sphère quotidienne, celle des « représentations sensibles [qui] sont dans un flux perpétuel ; elles se poussent les unes aux autres comme les flots d'un fleuve et, même pendant le temps qu'elles durent, elles ne restent pas semblables à elles-mêmes » et le monde du sacré, du « concept [qui], au contraire, est comme en dehors du temps et du devenir ; il est soustrait à toute cette agitation ; […] Dans la mesure où il est ce qu'il doit être, il est immuable. », Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1998, p. 618-619.

[775] Grégoire de Nysse, *La Catéchèse de la foi*, *op. cit.*,VI, p. 95-96. ; « Donc tous ceux qui ont revêtu la panoplie de Dieu font cercle autour de la couche du roi ; ils forment tous un seul Israël […]. Une seule ligne, une seule armée, une seule couche, c'est-à-dire une seule Église, un seul peuple, une seule fiancée, c'est ce que deviendront tous ceux qui sont regroupés sous un seul commandement, un seul prédicateur, un seul fiancé, pour la communion d'un seul corps. », Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, VI, p. 153.

[776] Grégoire de Nysse est « le témoin par excellence de la doctrine grecque de la divinisation ». Jules Gross, *La divinisation du chrétien d'après les Pères grecs : contribution historique à la doctrine de la grâce*, Paris, J. Gabalda et Cie, 1938, cit. p. 219.

allégorique [Figure 56][777]. Au moyen de l'eucharistie, une réelle intégration du corps du Christ transforme l'homme et l'assimile au divin :

> « Celui qui aime le beau sera beau lui aussi, car la bonté de ce qui naît en lui transforme en ce qu'elle est celui qui l'a accueillie. Si celui qui est toujours s'offre à nous en nourriture, c'est pour que, l'ayant reçu en nous-même, nous devenions ce qu'il est[778]. »

À la suite de Grégoire de Nysse, Maxime le Confesseur écrit que l'eucharistie procure aux êtres une parenté étroite avec le divin, par l'appropriation de sa substance[779]. De la sorte, pour l'auteur :

> « En consommation de tout vient la distribution du mystère. Elle transforme en elle-même ceux qui y prennent part dignement et les rend semblables par participation et par grâce à celui qui est le Bien en tant que cause. Il ne leur manque rien de ce bien, pour autant que cela peut être atteint et est accessible aux hommes ; de sorte que, par disposition et par grâce, ils peuvent être appelés dieux parce que Dieu tout entier les remplit entièrement et ne laisse vide aucune partie d'eux-mêmes[780]. »

---

[777] Le parallèle entre la divinisation et le sacrement est également étroit dans les écrits du Pseudo-Denys : « Notre salut n'est possible que par notre divinisation. Et nous diviniser, c'est ressembler à Dieu et nous unir à Lui autant que nous le pouvons. Le terme commun de toute hiérarchie consiste donc dans cet amour continu de Dieu et des mystères divins que produit saintement en nous la présence unifiante de Dieu Lui-même. Mais pour atteindre à cette présence, il faut passer d'abord par le dépouillement total et sans retour de tout ce qui fait obstacle, il ne faut plus connaître des êtres que Celui qui les fait véritablement être. » Le Pseudo-Denys, *La Hiérarchie ecclésiastique*, dans *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, *op. cit.*, I, 3.

[778] Grégoire de Nysse, *Homélies sur l'Ecclésiaste*, *op. cit.*, VIII, 2, p. 402-405 ; « Il se distribue comme une semence à tous les croyants, suivant le plan de la grâce, au moyen de cette chair composée de vin et de pain, et il se mêle au corps des croyants, pour que cette union avec le corps immortel permette à l'homme de participer lui aussi à l'incorruptibilité. Tel est le bienfait qu'il accorde en transformant, par la vertu de la consécration, la nature des apparences en ce corps immortel. » Grégoire de Nysse, *Discours catéchétique*, *op. cit.*, XXXVII, 12, p. 183.

[779] *La divinisation de l'homme selon Saint Maxime le Confesseur*, éd. Jean-Claude Larchet, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996, et plus précisément p. 424-435.

[780] Irénée-Henry Dalmais, « Mystère liturgique et divinisation dans la Mystagogie de S. Maxime le Confesseur », art. cit., cité p. 56.

C'est particulièrement vrai des clercs. Selon le théologien, ils sont les vraies images de Dieu sur terre puisque « outre cette fonction révélatrice ou mystagogique qui s'exerce surtout dans la liturgie, le sacerdoce authentique exerce une fonction de modèle à l'égard des fidèles qui les attire et les entraîne à progresser dans la voie spirituelle menant à la divinisation, le prêtre ayant ce pouvoir du fait qu'il est, tant dans le cadre liturgique qu'au-dehors, une icône du Christ[781] ».

Sur le tympan de Moissac, le thème des vingt-quatre Anciens atteint probablement son apogée sur les cycles monumentaux[782]. Les Vieillards sont, vraisemblablement, les images des hommes déifiés par la réception des sacrements et la participation à la royauté du Christ. Il s'agit d'une thématique reprise par l'Érigène au contact des Pères grecs. L'importance de cette image s'explique probablement par l'importance accordée au réalisme eucharistique, notamment à la suite de la querelle déclenchée par les thèses de Béranger de Tours à la fin du XIe siècle. Elle trouve également une justification dans la nécessité pour l'Église d'afficher une forte légitimité en contexte grégorien. Toutefois, les ouvrages du Carolingien, très lus à cette période, en expliquent possiblement la teneur. Par ailleurs, le glas de ces mises en images des Vieillards sur les cycles monumentaux est possiblement sonné par les accusations de panthéisme dont font les frais les théories du théologien dans la première moitié du XIIIe siècle[783]. Pourtant, la déification de l'homme n'est pas comprise comme la négation de la distinction de nature entre Dieu et la créature terrestre. La déification est le signe de la ressemblance restaurée de Dieu en l'homme ; ce dernier, cherchant à s'unir à Dieu et à le comprendre, doit devenir lui-même une image de Dieu[784].

---

[781] Jean-Claude Larchet, *La divinisation de l'homme selon Saint Maxime le Confesseur, op. cit*., p. 434.

[782] Déjà présent sous une forme monumentale sur des décors paléochrétiens et à Aix-la-Chapelle, le thème jouit d'un essort considérable à partir de l'an 1000.

[783] Les deux aspects vont de pair à une période où « le sacerdoce est posé comme une réalité pour soi, définies par le pouvoir, personnellement possédé, de consacrer l'eucharistie ». Yves Congar, *L'Église : de saint Augustin à l'époque moderne*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996, cit. p. 173. ; Sur le prêtre comme agent du processus eucharistique en cette période, voir également Cyrille Vogel, *Introduction aux sources de l'histoire du culte chrétien au Moyen Âge. II*, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto medioevo, 1964, en particulier p. 89.

[784] L'homme déifié est bien celui qui est redevenu à la ressemblance du divin. Cela n'en fait toutefois pas un être de même nature que Dieu : « Il n'aurait pu, en effet, s'élever jusqu'à Dieu, si, d'abord, il n'était devenu dieu. Car, de même que le rayon visuel, qui s'échappe à nos yeux, ne peut percevoir les formes et les couleurs des choses sensibles tant qu'il ne s'est pas mélangé aux rayons du soleil pour ne faire, en eux et avec eux, qu'une seule chose, de même les âmes des saints ne sauraient recevoir la pure connaissance des choses spirituelles qui dépassent toute intelligence, tant qu'elles n'ont pas été rendues

L'accueil sensible de Dieu par la communion permet la déification de l'homme. L'eucharistie rend l'Église, non pas allégoriquement, mais réellement, corps du Christ par assimilation[785]. La célébration des espèces est à l'origine de l'unité des membres de l'Église autour du Christ, sa tête :

> « Depuis qu'il a attiré à lui une fois pour toutes, en s'offrant comme prémices, la nature mortelle de la chair qu'il avait reçue de la virginité intacte, il sanctifie sans cesse par les prémices l'ensemble de la pâte qu'est la nature (humaine) : il nourrit son propre corps, l'Église, à travers ceux qui sont unis à lui selon la communion du mystère ; et il harmonise les membres qui lui sont rattachés par la foi, avec le corps qui les rassemble […]. C'est ce que dit Paul (1 Co. 12, 12-28) : "Il y a un seul corps, mais plusieurs membres […] le corps tout entier, grâce à ses membres, trouve son unité par le mélange de la variété des fonctions pour qu'il n'y ait pas de dissension des parties à l'égard du tout." Après avoir présenté ces pensées sous forme imagée, il s'exprime de façon plus claire quand il dit : "Dieu a établi dans l'Église des apôtres, des prophètes, des enseignants et des pasteurs, en vue de la réconciliation des saints pour l'œuvre du ministère et la construction du corps du Christ, jusqu'à ce que nous tous nous parvenions à l'unité de la foi et de la connaissance du fils de Dieu, devenant homme parfait, dans la force de l'âge, réalisant la plénitude du Christ" (Ep. 4, 11-13). Et encore : "Grandissons de toutes les manières vers lui qui est la tête, le Christ […]" (Ep. 4, 15-16). Ainsi donc celui qui regarde l'Église regarde directement le Christ qui se construit et s'accroît lui-même en s'adjoignant les sauvés[786]. »

L'union permise par l'eucharistie est spirituelle, corporelle et temporelle : les Vieillards de l'Apocalypse participent de la royauté du Logos, auxquels ils sont rendus similaires, et sont unis entre eux par cette participation, au-delà des divergences du monde : la matière et le temps, notamment. En outre, sur le tympan de Moissac, les vièles tenues par les Anciens sont

---

dignes de participer à l'incompréhensible Vérité. » Jean Scot Érigène, *Homélie sur le prologue de Jean*, *op. cit*., 285 D-286 A, p. 222-225.

[785] « C'est pour le Christ, autrement dit pour le mystère christique, que le temps et ce qu'il contient reçurent, dans le Christ, leur commencement et leur fin. Ce fut d'une part pour que les êtres mobiles par nature puissent se stabiliser auprès de Celui qui est par essence absolument immobile – lorsque leur mouvement vers eux-mêmes et vers leurs semblables aura atteint son but – d'autre part, pour qu'ils acquièrent, par expérience, une connaissance actualisée de Celui dans lequel il leur fut donné de se trouver et pour qu'ils gardent en eux à jamais inaltérable la jouissance que procure cette connaissance ». Irénée-Henry Dalmais, « Mystère liturgique et divinisation dans la Mystagogie de S. Maxime le Confesseur », art. cit., cit. p. 57.

[786] Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, Homélie XIII, p. 261-262.

probablement les signes de l'harmonie de l'Église autour de son Créateur. Ainsi, la musique est l'image des « rapports qui s'établissent dans leur heureuse variété où se combinent stabilité et mouvement » et fait de l'homme l'« imitation de Celui qui a introduit l'harmonie dans le monde[787] ».

Un élan vers Dieu qui ne connaît pas de fin

À la lumière de l'étude de ces images, le décor du tympan ne peut pas être défini comme la représentation d'une vision *facie ad faciem*, donnant à voir ou anticipant la présence réelle du divin face à l'homme. Plusieurs motifs marquent, outre le mouvement des créatures et les flots qui leur servent de support, la distance entre les figures et le Christ en majesté.

Parmi les Vivants, seuls l'aigle de l'évangéliste Jean et l'homme-ailé de l'évangéliste Matthieu semblent réellement contempler le Christ. Les têtes des deux apôtres s'inscrivent dans la mandorle étoilée cerclant ce dernier. Les visages la franchissent, ce qui n'est pas le cas de ceux du lion de l'évangéliste Luc et du taureau de l'évangéliste Marc. Comme le souligne Meyer Schapiro, « les regards des animaux inférieurs ne sont pas tournés vers le Christ[788] ». Or, selon la tradition, Jean et Matthieu sont les témoins historiques de la vie du Christ, contrairement aux évangélistes Luc et Marc.

De surcroît, l'aigle de Jean porte dans ses serres un rouleau fermé. Le *volumen* paraît indiquer sa qualité de visionnaire puisque l'évangéliste était confondu avec l'auteur de l'Apocalypse. L'absence de flots sous sa figure souligne peut-être le ravissement hors du mouvement du monde dont il fut l'objet. Matthieu tient, quant à lui, un *codex* fermé. L'Évangile, figuré par ce motif, bien que rédigé par Matthieu, est inspiré directement de la parole divine : le bras de l'évangéliste fait visuellement le lien entre le geste d'élocution du Christ et l'ouvrage.

Au regard de ces observations, la mandorle paraît marquer une frontière. Elle pose une limite entre ce qui est visible et ce qui ne l'est pas. Seules les figures de ceux qui ont

---

[787] Henri-Irénée Marrou, « Une théologie de la musique chez Grégoire de Nysse ? », *Epektasis : mélanges patristiques offerts au cardinal Jean Daniélou, op. cit.*, p. 501-508, cit. p. 505-506.

[788] Meyer Schapiro, *La Sculpture de Moissac, op. cit.*, p. 84.

effectivement vu le Christ en sa vie terrestre transgressent cette séparation dans l'image. La présence des astres, ornant la mandorle, peut être vue en ce sens. Les astres représentent, selon Grégoire de Nysse, les limites de la connaissance de Dieu par l'homme. La contemplation des astres permet à l'homme de comprendre toute l'impénétrabilité du divin. Ce mystère n'exclut pas, mais alimente au contraire, l'admiration de sa grandeur[789] :

> « En regardant le ciel et en touchant, d'une certaine manière, moyennant le sens de la vue, la beauté qui est dans les hauteurs, nous ne doutons pas que ce qui se manifeste à notre vue existe réellement, mais si on nous demande quelle est sa nature, nous sommes incapables d'en fournir l'explication par nos paroles. […] De même, nous savons le créateur du monde existe, mais nous reconnaissons que nous ne savons pas définir le principe de sa substance[790]. »

Comme l'a souligné Noureddine Mezoughi, la mandorle du Christ reçoit une forme particulière[791]. Elle est constituée de deux parties, comme aplaties sur le trône du *Logos*. L'ovale supérieur est orné d'étoiles. Il se referme à l'endroit des genoux du Christ. Le cercle inférieur naît, quant à lui, sur l'assise du trône et se poursuit jusqu'aux talons du messie. Il est orné de motifs végétaux figurant probablement l'origine divine de la vitalité du monde. Des rosaces similaires sont présentes sur le nimbe du Christ. Sur le nimbe, l'association des végétaux avec la croix, arbre de vie, donne possiblement à voir un épanouissement cosmique permis par la Passion. À cet égard, le mouvement donné au vêtement du Christ paraît signifiant. Il n'existe que dans la partie basse de son corps. Il signale possiblement la propagation de

---

[789] « En effet, autant les astres sont trop élevés pour pouvoir être touchés du doigt, autant ou plutôt mille fois autant, la nature qui dépasse toute intelligence se situe au-dessus des pensées terrestres. », *Ibid.*, 1, III, 95, p. 167. ; « L'Écriture déclare que Dieu compte les astres (Ps. 147,4), invitant, à travers ces paroles, à concevoir ceci : ne pas s'imaginer que c'est selon les possibilités limitées de notre connaissance que la divinité, elle aussi, atteint les réalités, mais que tout ce qui est insaisissable et inconcevable pour nous est embrassé par la connaissance de la divine sagesse », *ibid.*, 2, X, 429, p. 387 ; « Nous avons encore besoin de l'aide de la prière et de la conduite de l'Esprit saint, pour ne pas être éblouis par la hauteur de ces merveilles comme nous le sommes toujours devant les astres. Quand de ces derniers nous admirons de loin la beauté, nous ne pouvons imaginer aucun moyen de les posséder, notre seule jouissance de leur beauté c'est d'admirer ce que nous voyons. Or ce sont bien des astres que les éclats lumineux de ces paroles divines brillent et se situent au-dessus des yeux de l'âme. » Grégoire de Nysse, *Le Cantique des cantiques*, *op. cit.*, Homélie X, p. 210.

[790] Grégoire de Nysse, *Contre Eunome. II*, *op. cit.*, 1, III, 71, p. 149-151.

[791] L'auteur y voit « un souvenir du globe de la formule tourangelle ». Noureddine Mezoughi, « Le tympan de Moissac », art. cit., p. 184.

l'énergie divine à l'endroit du globe renvoyant, de fait, à la dispense de la grâce divine sur terre. Le mouvement est absent du manteau sur le buste du Christ ; ici, le drapé du vêtement augmente la *statis* de la majesté. Ainsi, le « globe-mandorle », comme collé au trône du Christ, exprime possiblement de quelle manière le règne de ce dernier s'étend des cieux à la terre. La divinité atemporelle du Christ aux cieux n'exclut pas son action énergétique sur la terre.

Beaucoup ont reconnu un rouleau fermé dans l'objet que tient le séraphin de gauche. Cet objet est tenu entre les deux doigts de la main droite de l'ange. L'autre main de la créature angélique est voilée. Les deux séraphins ont été, de fait, fréquemment interprétés comme les allégories des deux Testaments. Noureddine Mezoughi voit, quant à lui, dans ces figures, de manière très convaincante, une image du mystère et de la révélation divine[792]. Le rouleau fermé, mais aussi la main voilée, de l'ange à droite du Christ indiquent le mystère qui investit encore sa révélation. Les corps des séraphins forment, en tout état de cause, une cloison entre le Christ et les Vieillards de l'Apocalypse[793]. En cela, les créatures ailées « sont en quelque sorte un équivalent de la mandorle dans la mesure où elle peut exprimer, parfois, la nature de Dieu, mystérieux et révélé, caché et saisissable. Les rouleaux qu'ils tiennent sont beaucoup plus que la matérialisation directement des Écritures, car ces êtres ne sont pas science, mais mystère[794] ». Les anges jouent, en effet, un rôle de guide. En tant que médiateurs, ils concrétisent également une séparation entre l'homme et le divin. Aussi, comme l'indique Jean Scot dans son commentaire de la *Hiérarchie céleste* :

> « Si quelqu'un objecte, dit [Denys], que des théophanies ne nous ont pas toujours été transmises à nous, les hommes, par des anges, mais qu'à partir de lui, c'est-à-dire de la cause de toutes choses, par la seule divinité, elles ont été révélées et formées, souvent de manière immédiate, c'est-à-dire sans aucune nature interposée ou transmettrice, qu'il apprenne sagement des divines Écritures […] ce qui est écrit : "Le secret de Dieu, personne ne l'a vu ni ne le

---

[792] *Ibid.*

[793] « Isaïe vit le Dieu des armées assis sur un trône de gloire, entouré des Séraphins à six ailes, qui le louaient et le cachaient ; il fut lui-même purifié avec un charbon ardent et préparé à son rôle de prophète. Ézéchiel décrit les Chérubins qui portent Dieu, puis le trône qui est au-dessus d'eux, et le firmament qui surmonte ce trône, enfin l'être qui apparaît dans de firmament ; il indique aussi certains sons, certains mouvements, certaines actions qu'il perçoit. […] Cependant, ni les prophètes que j'ai nommés, ni aucun de ceux qui leur ressemblent "ne sont tenus dans la substance", dans l'essence du Seigneur, selon le mot de l'Écriture ; ils n'ont pas vu la nature de Dieu et ne l'ont pas expliquée aux autres. » Grégoire de Nazianze, *Les discours théologiques*, *op. cit.*, II, 19, p. 59-60.

[794] Noureddine Mezoughi, « Le tympan de Moissac », art. cit., p. 196.

> verra". […] Or des théophanies se sont manifestées et se manifesteront aux saints : ce n'est pas par elles-mêmes, mais par l'économie des anges, qu'elles ont été, qu'elles sont, et qu'elles seront[795]. »

Sur le tympan de Moissac, les anges façonnent, formellement comme herméneutique, un écran entre le Christ et les hommes. L'attitude des Vieillards de l'Apocalypse signifie tout autant l'impénétrabilité du divin. Si les Anciens sont en tension vers l'image du *Logos*, ils ne jouissent pas d'une réelle relation visuelle avec celui-ci. Ils ne le connaissent qu'à travers le voile des Évangiles et « les vertus spirituelles de la contemplation symbolique » qu'expriment les séraphins[796]. De surcroît, bien que les Vieillards soient tournés vers le Christ, aucun de leur regard ne se pose sur l'image de ce dernier. Comme l'observe Meyer Schapiro, « si le regard était prolongé selon une ligne perpendiculaire à l'axe horizontal des globes oculaires, la plupart n'aboutiraient pas sur la figure du Christ, mais en dehors du tympan, loin devant lui[797] ». Contrairement à ce qu'écrit l'auteur, il ne semble pas que « cette contradiction apparente entre l'intention prêtée au regard et la position de la tête est une interprétation moderne étrangère à la pensée du sculpteur[798] ». Bien au contraire, une telle situation reflète celle de l'homme à la recherche du divin. En élan vers lui, l'homme ne peut atteindre la connaissance vers laquelle il tend qu'avec les capacités, sensorielles ou intellectuelles, qui lui sont propres : sa compréhension du divin est limitée. En somme, le regard des Vieillards n'atteint pas le Christ, car il est invisible. Comme l'exprime Grégoire de Nysse, Dieu « est inaccessible aux regards tournés vers lui à cause de l'excès de sa gloire[799] ».

Dès lors, la « belle image de l'Église entourant son Seigneur » du tympan de Moissac figure tout autant la communion possible entre l'homme et Dieu que l'imperfection de leur union[800]. En ce sens, si le regardeur est mis en présence de l'image du Christ-Roi au tympan, il ne peut pas la comprendre comme une image de Dieu en ce qu'il est vraiment. L'image centrale du *Logos* n'existe que par voie de relation avec le reste des figures du tympan, et, précisément,

---

[795] Traduit et commenté dans Boulnois Olivier, *Au-delà de l'image*, *op. cit.*, p. 145.

[796] Yves Christe, *Les grands portails romans*, *op. cit.*, p. 28.

[797] Meyer Schapiro, *La Sculpture de Moissac*, *op. cit.*, p. 95.

[798] *Ibid.*, p. 95.

[799] Grégoire de Nysse, *Vie de Moïse*, *op. cit.*, II, 217, p. 102.

[800] Noureddine Mezoughi, « Le tympan de Moissac », art. cit., p. 189.

la sculpture indique que les êtres ne contemplent pas le Christ. La présence des figures entourant le Christ vient définir la forme sculptée de celui-ci comme une objectivation du divin. L'image de pierre est la projection d'une relation théophanique, et par conséquent construite. Elle ne peut être confondue avec le Christ, qui se situe hors du domaine de l'intelligible.

Face à la nature divine qui se dérobe à toute saisie de l'intellect et des sens, Grégoire de Nysse recommande aux hommes de « regarder en direction du chœur des saints, je veux dire des prophètes et des patriarches […] ainsi ils sont des guides sur le chemin de la compréhension de la nature divine, en faisant connaître aux hommes uniquement la grandeur majestueuse de ce qui est observé au sujet de Dieu ; quant à la nature de la substance, ils ont renoncé à en parler et à l'examiner, parce que, pour eux, elle échappe à la saisie de l'esprit[801] ». Cela semble bien être le rôle des figures entourant le Christ du tympan. Celles-ci permettent de guider la contemplation. Cependant, leur représentation donne à voir l'écart entre l'image sculptée du Christ et sa vérité. En d'autres termes, la sculpture induit chez le regardeur la considération de ce que l'image n'est pas réellement Dieu. L'image du Christ n'est pas définie comme une représentation de son essence. Le tympan représente le lien que le Christ entretient structurellement avec le cosmos. De la sorte, « l'intervalle » entre la nature ineffable du divin et le monde sensible est laissé visible[802]. La mise en forme des figures entourant le Christ sert vraisemblablement à asseoir l'affirmation de l'invisibilité de Dieu : sa nature reste à l'état de mystère. Néanmoins, l'image centrale de la majesté est considérée par l'ensemble des Vieillards : elle possède une certaine véracité, car toutes les créatures en reconnaissent la présence, bien qu'elles n'en comprennent pas l'essence. La sculpture signifie dans la pierre la manière dont Dieu peut être conçu par l'homme.

Le décor du porche de Moissac implique une élévation du regardeur. Les images lui permettent de prendre conscience de sa nature et d'opérer un travail sur celle-ci. L'élévation intérieure, suscitée par la sculpture, suit le mouvement du regard. L'homme va de

---

[801] Grégoire de Nysse, *Contre Eunome. II*, *op. cit.*, 1, III, 101-102, p. 171. ; « Et la vue de ceux en qui l'image n'a pas été obscurcie confirme notre foi en la création de l'homme comme image de Dieu. » Grégoire de Nysse, *La création de l'homme*, *op. cit.*, XVIII, 193 D, p. 171.

[802]« En effet, en même temps que tout concept qu'elle [la création entière] découvre, elle contemple très certainement l'intervalle appréhendé en même temps que l'être subsistant qu'elle conçoit. Et l'intervalle, ce n'est rien d'autre que la création. […] Comment, en effet notre pensée, qui chemine dans l'espace de l'intervalle, pourrait-elle saisir la nature qui n'est pas comprise dans l'intervalle ? » Grégoire de Nysse, *Homélies sur l'Ecclésiaste*, *op. cit.*, VII, 8, p. 380-382.

l'appréhension de sa bestialité, grâce aux images du trumeau, jusqu'à son dépassement et au retour de sa nature à la ressemblance divine, figurée sur le tympan :

> « C'est aussi intégralement que l'âme humaine perçoit les images des natures sensibles dans toutes ses facultés sensorielles, tout comme c'est intégralement que l'âme humaine opère au-delà de tous ses sens corporels, et qu'elle examine, combine, juge les natures et les normes constitutives des choses sensibles, comme c'est aussi intégralement que l'âme humaine subsiste à la fois au-delà et au-dessus d'elle-même, car l'âme humaine s'avère classée dans la nomenclature des créatures, et, une fois purifiée de tous ses vices et de toutes ses illusions, l'âme humaine gravite autour de son Créateur en un mouvement circulaire éternel et intelligible[803]. »

Le procédé interne d'élévation fait écho à la répartition des figures sur la sculpture. En contemplant les figures du tympan, l'homme peut opérer sur son être la restauration de sa ressemblance. En cela, les Vieillards de l'Apocalypse sont les allégories de ce que l'homme est en puissance : l'image du Dieu unique.

[803] Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre IV, op. cit.*, 754 C, p. 70.

Conclusion

L'étude du décor du porche de Moissac sous le prisme de la théologie se révèle, en l'absence de sources, plus périlleuse que celle des sculptures du portail central de Saint-Denis. Néanmoins, des liens étroits semblent se dessiner entre les commentaires de Grégoire de Nysse, ceux de Jean Scot et la sculpture du porche de l'abbatiale. L'articulation des images paraît pouvoir être considérée à l'aune de la pratique contemplative du moine. Les sculptures font possiblement écho à la construction cognitive de l'homme qui les appréhende. L'organisation, les thèmes et les formes des images reflètent et signifient dans la pierre les problématiques qui sont au cœur de la relation de l'homme au divin. Comment l'homme, créature temporelle et sensible, peut-il s'unir à un Dieu par définition atemporel et immatériel ?

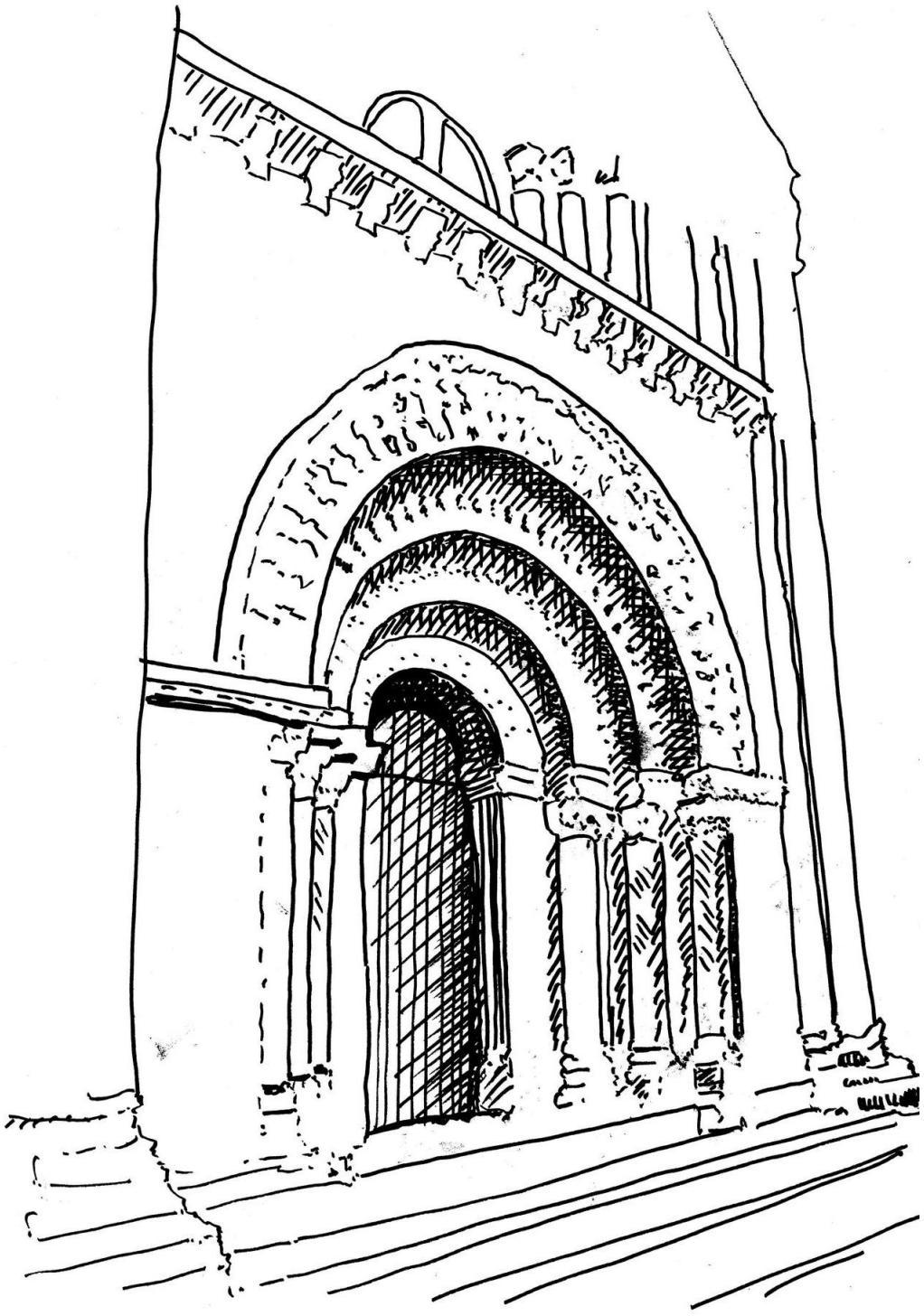
Le tympan souligne, par ses images et son adhésion à la structure plane de la cloison du mur de l'abbatiale, la séparation entre le monde séculier et le lieu privilégié de la liturgie. Or, la liturgie telle qu'elle est mise en image au tympan, oppose au flux incessant du temps quotidien le mouvement de ses acteurs, rendu stable par une union étroite et sacramentelle avec Dieu. La sculpture définit le rituel comme le moyen d'opérer une syntaxe intemporelle. La succession des scènes des parois latérales suit le déroulement temporel humain et en indique la bonne ou la mauvaise administration. La chronologie linéaire des épisodes de l'Enfance du Christ dénote l'adéquation entre le déploiement de la vie du Fils et le plan divin. Le Christ s'offre en modèle à l'homme qui regarde les images. Le regardeur est amené à faire bon usage des choses terrestres et de la corporalité qui constituent, de pair avec l'existence de la durée, les modalités de la vie en ce monde. *A contrario*, la chronologie est brouillée sur les panneaux de la paroi de gauche. La structure des scènes reflète l'orientation peccamineuse des personnages. L'opposition entre les sculptures respectives des deux parois latérales du porche repose sur le concept de libre arbitre. Le trumeau en figure les principes. Don de Dieu, propre à l'homme, le libre arbitre n'a de sens qu'au regard de la dualité de la nature humaine. Il est intimement lié à la part charnelle de l'homme. Celle-ci n'est pas mauvaise. Elle peut, bien orientée, permettre le retour de la créature à son Créateur. La technique de la sculpture est elle-même le signe de la liberté fondamentale de l'homme. De même que le sculpteur peut mettre à profit son talent pour réaliser des figures monstrueuses ou des images du Christ, l'homme peut choisir d'exercer son autonomie selon son bon vouloir et tendre vers la ressemblance à Dieu ou se conformer au péché.

Plus encore que de refléter les modalités de la vie terrestre, les sculptures engagent l'homme à s'en détacher autant que faire se peut. En plusieurs endroits, l'image sculptée suggère l'imperfection de sa modalité expressive ; elle est définie comme signe figuratif. Elle rejette, en somme, toute prétention au mimétisme et, plus encore, à la mise en présence du prototype dans le support matériel. Comme chez les Cappadociens « il faut alors que le discours fasse lui-même l'écart. Il faut qu'il engendre sa propre limite intransitive et qu'il en parle, montrant et décrivant cette limite immanente comme s'il "se penchait" hors de lui […] ; ce discours doit être à la fois image et contre-image, réalité sensible et signe d'autre chose que de lui-même. Il doit, en d'autres termes, savoir faire deux choses en même temps, deux actions en apparence contradictoires : il doit témoigner et contempler, être lui-même et hors de soi, dans l'oubli ou dans l'extase[804] ».

Confronté aux images du porche de Moissac, l'homme va, parcourant le décor des yeux, suivant la trame de son propre raisonnement. En lui permettant de ne pas s'attacher aux images ni à la quête sans fin de l'intellect, la sculpture l'invite à contempler ce qui bruisse à travers elles, à savoir l'étendue du mystère divin. Fort de ce cheminement mental, le regardeur devient apte au passage à l'intérieur de l'abbatiale : il est prêt à vivre pleinement le mystère liturgique.

[804] Anca Vasiliu, *Eikôn*, *op. cit.*, p. 74.

CHAPITRE III : LE PORTAIL SUD DE SAINT-PIERRE D'AULNAY



Gilbert de la Porrée, à l'origine du portail d'Aulnay ?

L'agencement des voussures du portail méridional d'Aulnay : hiérarchie et retranchement

Le portail du bras sud du transept de Saint-Pierre d'Aulnay de Saintonge est un ensemble sculpté à propos duquel l'étude des rapports entre les différents motifs permet de dégager un système visuel d'une grande cohérence, malgré sa complexité certaine [Figure 57]. Ce décor, parce qu'homogène et en excellent état de conservation, permet une véritable étude de son système et de la valeur des images qu'il arbore.

Le concepteur du portail méridional d'Aulnay a, semble-t-il, habilement tiré parti du fait que celui-ci ne dispose pas de tympan, selon une particularité toute régionale. En vertu de cette absence, les images des voussures occupent une place essentielle [Figure 58]. Dans l'édifice saintongeais, le point central de l'agencement du portail sculpté est l'entrée elle-même. Le décor sculpté cercle cet accès et en définit la valeur. Sa conception répond probablement à la volonté d'impliquer le regardeur dans un processus cognitif et intellectuel le prenant pour acteur. L'appréhension visuelle et intellectuelle des images des voussures paraît bien préparer l'homme à entrer dans l'édifice. Le franchissement physique du portail implique un cheminement mental qui lui est parallèle. Les voussures de formes semi-concentriques, ainsi que leur superposition à différents niveaux de profondeur et de hauteur, permettent de développer ingénieusement un discours sémantique hiérarchisant. La question de la profondeur ne peut, en effet, être dégagée de l'étude d'un support sculpté. Il semble important de valoriser sa prise en considération, à l'heure où les grilles de lecture de la sculpture romane privilégient manifestement des systèmes d'oppositions horizontaux ou verticaux[805]. Le passage sous le corps tridimensionnel d'une façade implique un mouvement physique faisant varier l'appréhension visuelle de son décor. L'étude de la sculpture elle-même, parce qu'il s'agit d'un

[805] Nous ne reviendrons pas sur la critique à laquelle se livre, avec raison mais pour d'autres raisons, Jean-Claude Bonne concernant la mise en place de ces grilles de lecture biaxiales de la sculpture monumentale romane. Jean-Claude Bonne, *L'art roman de face et de profil : le tympan de Conques*, *op. cit*., p. 14-22.

objet tridimensionnel, nécessite de penser l'éventuel impact du positionnement et de la progression cinétique de son regardeur.

Il est possible d'observer aujourd'hui, dans sa quasi-entièreté, les quatre voussures successives du portail. La plus externe, cantonnée en son sommet par une frise de quadrupèdes se mordant la queue, présente une suite de figures animales ou de créatures hybrides. Parfois seules, parfois en interaction avec un acolyte, les figures se répartissent sur l'ensemble du cintre. La surface de l'intrados de la voussure est plane, planéité qui tranche avec l'abondance de sculptures campées sur la face latérale. La troisième voussure est occupée par des Vieillards de l'Apocalypse, portant des couronnes, des vièles et des fioles. Au nombre de trente et un, les Anciens répondent visuellement aux personnages agenouillés, paumes en avant, de l'intrados. Sur la deuxième voussure sont représentés vingt-quatre personnages debout, nimbés, tenant des livres ou des fioles. Par groupe de deux, tournés l'un vers l'autre, ils sont manifestement en train d'échanger, tandis que leurs pieds et jambes en mouvement indiquent la marche. Comme sur celui de la voussure précédente, des personnages sont sculptés sur l'intrados. Il s'agit ici de véritables atlantes. Les personnages soutiennent l'angle de la voussure de leurs bras levés. Enfin, la première arcade, qui se distingue des autres par sa relative absence de relief, est ornée de figures d'hybrides quadrupèdes et ailées de deux sortes, peut-être des manticores et des griffons. Les créatures sont prises dans des médaillons végétaux continus, formés de rinceaux sortant des bouches et des oreilles de plusieurs têtes félines.

L'espace sculpté du portail doit être pensé comme un ensemble dont les parties ne sont pas indépendantes, mais entrent au contraire en interaction. Elles forment par leur rapprochement spatial une exégèse nouvelle, au même titre que des citations bibliques qui seraient mises en relation dans un commentaire. Toutefois, à l'inverse de ce dernier, le support architectural est, nous l'avons souligné, tridimensionnel. Il offre, par conséquent, une lecture non linéaire. L'appréhension cinétique que suppose l'espace du portail invite à procéder d'une certaine manière lors de l'approche scientifique de ses images. Parce que celui-ci est avant tout un accès depuis l'extérieur – *foris* – vers l'intérieur – *intus* – de l'édifice, notre étude de la sculpture suivra cet ordre. Nous prendrons en compte en premier lieu la voussure la plus externe. Elle est, en effet, la voussure la plus en périphérie par rapport au centre que constitue l'entrée. Elle est également celle qui se trouve la plus en lisière de l'épaisseur même du mur de façade.

Les rapports que nous souhaiterions mettre en lumière entre la théologie de Gilbert de la Porrée et le décor du portail confirmeront, nous l'espérons, la pertinence de ce choix

méthodologique. Notre étude des images des voussures nous a effectivement permis de mettre en lumière les parallèles probables entre le système théologique de Gilbert de Poitiers et le système visuel et discursif des sculptures du portail d'Aulnay. Au regard de l'écho entre l'œuvre écrite de Gilbert et le décor de ce portail, nous pouvons tenter de saisir au mieux la fonction, didactique et réflexive, des images sculptées d'Aulnay.

Notons, dans un premier temps, que la démarche intellectuelle du théologien est de structure inductive. Elle s'adapte, en cela, parfaitement à la structure même du portail sud d'Aulnay si ce n'est la structure architecturale qui, finalement, s'adapte au discours du clerc. D'une part, l'absence totale de représentation du Christ sur cet ensemble ne peut pas être exclusivement lue sous le prisme de la particularité régionale. Le Christ est habituellement figuré, en conséquence de l'absence de tympan, au sommet de la façade comme, entre autres, à Notre-Dame-la-Grande de Poitiers, à Saint-Jouin-de-Marnes ou encore à Saint-André de Ruffec. Une alternative consiste à placer l'image de sa majesté au centre d'une voussure comme, par exemple, à Saint-Hilaire de Melle. Au portail de Saint-Pierre d'Aulnay, l'absence d'image du Christ paraît, dès lors, délibérée. Elle exprime probablement l'impénétrabilité totale du divin. Or, ce constat est au fondement de la théologie apophatique. Gilbert de la Porrée, notamment, l'affirme avec force dans ses écrits. La distance inexorable entre l'homme et Dieu justifie pour le clerc pictavien la nécessité d'un cheminement déductif de la connaissance du divin par l'homme. La structure en arcs de cercle des voussures du portail d'Aulnay permet, à cet égard, de parfaitement répondre à la connaissance par réductions successives que prône Gilbert de la Porrée. L'agencement en demi-cercles concentriques, épousant la forme échelonnée des voussures du portail, se prête admirablement à la théologique porrétain, que Luisa Valente a décrite comme « une structure semblable à un oignon [806] ». Conformément à la démarche théologique de Gilbert de la Porrée, c'est après avoir retranché les couches représentant la contingence du monde que le regardeur du décor peut saisir, mais sans jamais connaître, le mystère de Dieu. Au terme de ce parcours, il peut entrer dans l'édifice pour célébrer ce mystère pleinement.

À Aulnay, il semble que l'image ne soit pas uniquement pensée comme une démonstration, mais aussi comme un principe. Son appréhension sensible n'est pas une fin en

---

[806] Luisa Valente, « Théologie, ontologie et sémantique au XIIe siècle : Gilbert de Poitiers et l'École Porrétaine », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses. Résumé des conférences et travaux*, n° 124, 1er septembre 2017, p. 283-290.

soi. Le décor est un support visuel dont la réception par l'homme implique et produit une ascension spirituelle intérieure. Ses qualités visuelles et cinétiques sont mises en avant dans ce but. La sculpture marque probablement un moment de saisissement, prenant l'observateur à partie. Elle l'entraîne afin qu'il puisse considérer ce qu'elle montre, mais aussi, bien au-delà, ce qu'elle ne montre pas. Par sa place sur le mur de façade, qui est un cloisonnement autant que le support d'un passage, et le rôle de *transitus* inhérent à cette fonction, la sculpture induit une construction intellectuelle préparant l'homme à l'union avec Dieu au sein de l'église. La conception des images du portail permet, en somme, d'imbriquer deux modes de connaissance du divin : celui de la liturgie, dont la porte est l'accès concret, et celui, spirituel, qui s'adresse à la raison par le biais des sculptures.

Afin de démontrer les liens qui nouent, à notre sens, très fortement la théologie de Gilbert de la Porrée et la conception idéelle du décor de portail sud d'Aulnay, nous commencerons par formuler succinctement les grands principes théologiques du clerc. Nous étudierons ensuite les motifs du décor du portail pour en dégager les thèmes. Nous pourrons, dans un second temps et sur cette base, comprendre le discours global de la sculpture et sa fonction en ce lieu.

Gilbert de la Porrée et Saint-Pierre d'Aulnay

Pour mieux comprendre les enjeux du décor du portail, nous nous attacherons aux commentaires des cinq opuscules théologiques de Boèce que fait, au XIIe siècle, Gilbert de la Porrée. Nous étudierons principalement celui portant sur la substance des choses, le *De hebdomadibus*[807]. Il nous semble probable que Gilbert de la Porrée soit, directement ou indirectement, à l'origine de la conception, que l'on peut à juste titre qualifier de théologique,

[807] Le titre *Hebdomates* est celui retenu par les théologiens au Moyen Âge pour le traité qui s'intitule, en réalité, *Comment les substances, en ce qu'elles sont, sont bonnes, bien qu'elles ne soient pas des biens substantiels* (*Quomodo substantiae in eo quod sint bonae sint cum non sint substantialia bona*). L'utilisation moderne de ce raccourci est sujette à débat et nous renvoyons à ce propos à la note d'Axel Tisserand. Boèce, *Traités théologiques*, éd. Axel Tisserand, Paris, Flammarion, 2000, note 2, p. 215.

du décor du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. La mise en parallèle entre les théories du clerc de Poitiers et des sculptures d'Aulnay, qui constitue l'aboutissement de nos recherches concernant les images de ce portail, sera l'objet de ce chapitre. L'hypothèse d'une influence porrétaine sur le décor de l'église est, de surcroît, corroborée par le contexte de création de celui-ci.

Né vers 1075 à Poitiers, où il commence ses études, Gilbert de Poitiers, dit de la Porrée, étudiera ensuite à Chartres puis à Laon. Il effectue un retour à Poitiers pour exercer la charge d'écolâtre de la cathédrale à une date inconnue, mais probablement avant 1117, année pendant laquelle il fait mention de son départ dans une lettre adressée à son ancien maître, Bernard de Chartres[808]. En 1124, le théologien a quitté Poitiers. Il est de nouveau présent à la cathédrale de Chartres avant d'enseigner à Paris. Il revient cependant dans sa ville natale en 1141 pour y devenir, un an plus tard, évêque de la cathédrale de Poitiers. Il y meurt en 1154.

Présent à la cathédrale de Poitiers aux alentours de 1110/1125, Gilbert de la Porrée a certainement assisté au transfert de Saint-Pierre d'Aulnay. L'église, jusqu'alors dépendance du monastère Saint-Cyprien, passe sous la subordination de la cathédrale pictavienne[809]. Les raisons de ce transfert restent obscures. Il est probable qu'il ait eu lieu en partie dans l'optique de réformer le clergé du lieu, dont les problèmes de mœurs sont alors dénoncés. Situé à proximité de l'axe qui reliait Poitiers à Saintes, l'édifice constituait, de plus, un point de passage d'importance au XIIe siècle. Quoi qu'il en soit, l'évêque de la cathédrale, Guillaume Gilbert (1118-1123), fait confirmer cette possession par le pape Calixte II en 1122[810].

La datation de la reconstruction de l'édifice est sujette à controverse. René Crozet et Ferdinand Werner, à sa suite, la supposent s'étendre de 1120 à 1140, tandis que Marcel Aubert

---

[808] Nous reprenons ici la chronologie mise en avant par H.C. Van Elswijk, *Gilbert Porreta : sa vie, son œuvre, sa pensée*, *op. cit.*, p. 24.

[809] Daniel B. Esterman, *Saint-Pierre of Aulnay*, Brooklyn, 1974, p. 4-5.

[810] René Crozet, « Observations critiques sur les dates de construction des églises de Saint-Savin et d'Aulnay », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers*, vol. 14, 1945, p. 664-668 ; Daniel B. Esterman, *Saint-Pierre of Aulnay*, *op. cit.*, p. 7.

la situait tardivement entre 1160 et 1175[811]. Plus récemment, Dorothée Jacoub, soulevant les problèmes posés par une datation trop haute quant à la réalisation architecturale, tranchait pour une datation large, avec pour *terminus ante quem* un début de construction au milieu du XIIe siècle[812]. La datation de Ferdinand Werner est la plus communément admise. Marie-Thérèse Camus, notamment, situe l'édification entre 1122 et 1140[813]. Elle est néanmoins remise en question. Une étude récente, menée par Marcello Angheben et prenant appui sur l'étude de la sculpture, incite à considérer la mise en œuvre du portail comme étant entamée plus tôt encore, soit avant 1125[814]. Sébastien Biay va en ce sens en avançant une datation plus haute de la sculpture qui serait mise en œuvre vers 1110[815]. Il est vrai qu'en l'absence de sources, la datation des sculptures repose uniquement sur des considérations stylistiques. Comme le rappelle Jacques Lacoste, « seule la sculpture permet d'affirmer qu'elle [la construction] fut mise en chantier vers 1130, c'est-à-dire dans un temps, somme tout, relativement court après la subordination du chapitre[816] ». Or, nous l'observerons dans la trame de notre argumentaire, la datation de la sculpture est un exercice périlleux à Aulnay. La question de la forme est particulièrement liée à celle du discours sur le décor de l'édifice de Saintonge. Ce lien étroit rend fragile une étude de la forme indépendamment du propos des images. Pour preuve, s'il en fallait, la mise en œuvre formelle des figures de l'intrados du portail sud, d'un tracé relatively sommaire, est fort différente de celle des êtres des faces principales des voussures. Les sculptures répondent à des principes théoriques différents en ces deux endroits,

---

[811] Marcel Aubert, *Église d'Aulnay*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1956 ; René Crozet, *L'Art roman en Saintonge*, Paris, Éditions A. & J. Picard, 1971 ; Ferdinand Werner, *Aulnay de Saintonge und die romanische Skulptur in Westfrankreich*, Worms, Werner, 1979, p. 89-90.

[812] Dorothée Jacoub, « Ferdinand Werner, Aulnay de Saintonge und die romanische Skulptur in Westfrankreich. Worms, Wernersche Verlag Gesellschaft, 1979, 147 p. », *Bulletin Monumental*, n° 2, vol. 139, 1981, p. 112-116.

[813] Marie-Thérèse Camus et Élisabeth Carpentier, *Sculpture romane du Poitou : le temps des chefs-d'œuvre*, Paris, Picard, 2009, p. 403.

[814] Marcello Angheben, « Des portails du groupe d'Aulnay aux portails latéraux de la cathédrale de Tournai », *Les portails romans de la cathédrale de Tournai : contextualisation et restauration : actes du colloque international organisé les 31 janvier et 1er février 2013 au Séminaire de Tournai*, dir. Françoise Duperroy et Yves Desmet, Namur, Institut du patrimoine wallon, 2015, p. 71-85.

[815] Nous le remercions de nous avoir communiqué son étude à ce propos, intitulée « Mouvements rythmiques dans l'ornementation des portails romans : deux chefs-d'œuvre parmi les portails à voussures d'Aquitaine (Saint-Pierre d'Aulnay et Notre-Dame-la-Grande à Poitiers) ».

[816] L'auteur base sa datation sur les parallèles étroits et incontestables entre les sculptures de Saintes et d'Aulnay. *L'imaginaire et la foi*, dir. Jacques Lacoste, St-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot Éditions, 1998, p. 73.

ce dont témoignent leurs formes respectives. Cependant, il est indéniable qu'elles appartiennent au même chantier et il n'est pas improbable qu'elles aient été exécutées par le même atelier.

Notre étude n'a pas pour objet de trancher les questions de datation. Cela étant, la présence de Gilbert de la Porrée à la cathédrale de Poitiers, d'abord plusieurs années en tant qu'écolâtre, vers 1110, puis en tant qu'évêque, trente ans plus tard, permet d'affermir les parallèles probables entre sa doctrine et la conception du portail sud d'Aulnay. Entre sa naissance et sa mort, le théologien est très présent à Poitiers. De plus, il entretient probablement des liens étroits avec le chapitre pictavien, et cela même lorsqu'il est absent de sa ville natale. L'importance que portait Gilbert de la Porrée à l'enrichissement du trésor de la cathédrale de Poitiers et aux questions portant sur les constructions et les images est, par ailleurs, considérable si l'on en croit l'oraison funéraire que lui fera le doyen du chapitre de Poitiers, Laurentius :

> « Son argent se transformait en vases du Seigneur, il en faisait façonner avec autant de zèle que d'élégance toutes sortes d'objets consacrés au service et à l'ornement de l'autel. L'or également se changeait tantôt en feuilles tantôt en vermeil pour donner une couleur brillante aux vases sacrés. […] Il aurait, s'il eût pu, revêtu d'or les murs, jonché le pavement de pierres précieuses, afin de pouvoir chanter le Seigneur avec assez de confiance pour les noces de l'Époux et l'épouse : *Seigneur, j'ai aimé la beauté de ta maison, voilà le lieu où réside ta gloire* (Ps. 26,8)[…]. Il serait long d'exposer en détail comment, enveloppé de la haine de proches, exposé aux embûches des étrangers, persécuté de toutes parts, il délivra son Église des calomnies, la libéra des querelles et en augmenta les possessions. Les maisons et les murs de clôture, édifices semblables à une Cité nouvelle, à une cité fortifiée, à une seconde Sion, comment il les fit élever, ces œuvres le disent d'elles-mêmes, elles parlent[817]. »

Le doyen Laurent souligne, chez Gilbert de la Porrée, une volonté assez nette de réhabilitation de la matérialité. Pour cause, le monde sensible est considéré par le théologien comme la base nécessaire d'un cheminement vers le divin. Au-delà de cet intérêt, il est intéressant de constater que l'image et la création sensible sont définies, dans son *Planctus.*

---

[817] Ce *planctus* est retranscrit d'après une copie de la fin du XIIe siècle (Bibliothèque du Vatican, ms 55, fol. 156v-159). Nous reprenons ici la traduction de Thierry Lesieur et Myriam Soria. Thierry Lesieur et Myriam Soria, *Gilbert de La Porrée : un théologien, évêque de Poitiers, 1142-1154*, Poitiers, Association Gilbert de La Porrée, 2010, p. 92-95.

Elles sont porteuses de sens et sont un moyen de produire des effets sur l'observateur. Un véritable langage de la création plastique, qui « parle » au fidèle, est mis en avant[818].

Nous pouvons, par ailleurs, nous interroger sur le lien que semble faire le doyen entre les accusations auxquelles dû faire face l'évêque, au sujet de ses théories ayant trait à la Trinité, et les créations plastiques dont il a été le probable instigateur. Sans pouvoir l'affirmer avec certitude, nous pouvons supposer que l'œuvre matérielle permettait, aux yeux de Gilbert, une plus grande liberté d'expression et, allant de pair avec celle-ci, une plus grande complexité d'approche. C'est en tout cas le résonnement que tient le théologien lors de sa mise en cause pendant les conciles de Saint-Denis puis de Reims[819]. Il modifie, à la suite de sa mise en accusation, son prologue de Boèce. Il souligne son admiration pour le style littéraire de celui-ci en ce que, par sa complexité, il empêche les esprits superficiels d'accéder à la vérité. Cette idée était déjà présente dans le préambule de Boèce, qui était lui-même la cible de nombreuses accusations :

> « Quant à mes *Hebdomates*, c'est pour moi-même que je les commente, réservant à ma mémoire mes spéculations plutôt que d'y faire participer qui que ce soit de ceux chez qui la frivolité et la pétulance le partagent au badinage et au rire. Aussi, de ton côté ne sois pas l'adversaire d'obscurités dues à ma concision, obscurités qui, tout en étant les gardes fidèles du secret, ont ceci de commode qu'elles parlent à ceux-là seuls qui en sont dignes[820]. »

---

[818] La traduction de l'abbé Berthaud est plus explicite encore sur ce point : « Ces grands monuments paraissent, ils parlent, ils se font entendre ; ils nous dispensent de nous expliquer davantage. » Auguste Berthaud, *Gilbert de la Porrée évêque de Poitiers et sa philosophie : (1070-1154)*, Thèse de doctorat en Lettres, soutenue à l'Université de Franche-Comté en 1892. Sur la dimension performative de l'image au Moyen Âge, nous renvoyons à notre introduction et aux références qui l'accompagnent.

[819] À la suite de la dénonciation de deux archidiacres, Gilbert de Poitiers sera convoqué à deux conciles successifs au sujet de son traité *De Trinitate*. Bien que les sources ne permettent pas de trancher la question du résultat de ces conciles à son sujet (il est condamné selon Geoffroy d'Auxerre et Clarembault d'Arras mais le récit diverge dans les témoignages qu'en donnent Otton de Freising et Jean de Salisbury), il ne paraît pas avoir été condamné, du moins pour hérésie, puisqu'il a ensuite librement regagné son diocèse. Thierry Lesieur et Myriam Soria, *Gilbert de La Porrée*, *op. cit*., p. 67. ; Sur ces questions, voir également Nicholas M. Haring, « The Case of Gilbert de la Porrée Bishop of Poitiers (1142-1154) », *Mediaeval Studies*, n° 1, vol. 13, 1951, p. 1-40 ; Dom Jean Leclercq, « Textes sur Saint Bernard et Gilbert de la Porrée », *Mediaeval Studies*, vol. 14, 1952, p. 107-128.

[820] Boèce, *Traités théologiques*, *op. cit*., préambule du traité « Pareillement du même au même », 4-5, p. 123.

Gilbert, dans son commentaire, met de nouveau en exergue l'avantage de la complexité du discours, tout en reprochant significativement à saint Bernard, son principal adversaire lors du concile, son ignorance en matière d'*artes*[821]. Ce véritable pied de nez du clerc à ses accusateurs est à prendre, nous semble-t-il, comme le signe de l'intérêt que le théologien avait à exposer ses conceptions théologiques par le biais des textes, mais aussi des œuvres monumentales et mobilières. Cela explique peut-être que, dans son *planctus*, son rôle d'édificateur soit directement mis en rapport avec l'évocation des « calomnies » auxquelles il fut confronté.

Quoi qu'il en soit, le rôle que les sources textuelles attribuent à Gilbert, en tant qu'instigateur d'une réflexion portant sur les décors monumentaux, tend à affermir le lien entre certaines images et les théories préscolastiques[822]. La solidarité des deux modes d'expressions que sont l'exégèse et la création matérielle paraît, en certains cas du moins, plus étroite que ne le considérait lui-même l'un des pionniers de cette approche, Erwin Panofsky, qui affirmait prudemment qu'il « est peu probable que les bâtisseurs des édifices gothiques aient lu Gilbert de la Porrée ou Thomas d'Aquin dans le texte original[823] ».

La question des universaux

Maître très réputé de la première moitié du XIIe siècle, dans ses traités, Gilbert de la Porrée apporte notamment une réponse à ce qui sera désigné comme la « querelle des

---

[821] H.C. Van Elswijk, *Gilbert Porreta*, *op. cit*., p. 33-39.

[822] Au sujet de la façade de Notre-Dame-la-Grande, l'hypothèse d'une conception de Gilbert de la Porrée a pu être avancée : « Ce programme ne peut être dû qu'à de grands théologiens, vraisemblablement dans l'entourage de l'évêque et des chapitres. On peut songer au poitevin Gilbert de la Porrée qui sera élevé plus tard au siège épiscopal (1141-1142/1154), après un séjour à Chartres et Paris, mais qui était sans doute resté en contact avec le milieu intellectuel de la ville, mais ce n'est qu'un nom parmi d'autres car aucune preuve ne vient étayer cette hypothèse. » Marie-Thérèse Camus et Élisabeth Carpentier, *Sculpture romane du Poitou*, *op*. cit., p. 149. Léa D'Hommée-Kchouk justifie, quant à elle, le transfert de certains motifs parisiens à Chartres par le voyage de Gilbert de la Porrée entre ces deux villes. Léa D'Hommée-Kchouk, « Les chapiteaux de la tour nord de la cathédrale de Chartres », *Bulletin Monumental*, t. 173, n° 3, 2015, p. 215-222, en particulier p. 217.

[823] Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique ; précédé de L'abbé Suger de Saint-Denis*, Paris, Les Édition de Minuit, 1967, p. 84.

universaux[824] ». Le théologien expose à ce sujet, tout comme les autres théologiens ayant pris part à la controverse, ses idées en se basant largement sur les écrits de Boèce, qui avait lui-même développé cette question à partir de Porphyre dont il fut le traducteur latin[825]. Au XIIe siècle, la définition des universaux est loin d'être nouvelle. Platon détermine déjà une importante distinction dans l'appréhension humaine du monde : il y a les êtres concrets, d'une part, et, d'autre part, les notions générales et abstraites qui portent sur ces êtres. Pour Platon, seule la notion conceptuelle est fiable. Elle a une qualité réelle, car elle n'est pas corruptible comme l'objet sensible. Par la problématique de l'existence des universaux, en somme, il faut comprendre celle de l'existence réelle des concepts et des idées en dehors de l'esprit humain, de façon non individuelle, et de la définition de leur mode d'existence. La théorie platonicienne, qui accorde un statut supérieur à l'universel, est reprise dans la tradition chrétienne puisque les idées éternelles renvoient au divin tandis que le corruptible et le particulier tiennent à la sphère terrestre, charnelle.

Si le débat sur les universaux jouit d'un renouveau au tournant des XIe et XIIe siècles, c'est par le fait d'un clerc, nommé Roscelin (1050-1121). Ce dernier remet en cause leur existence. Selon Roscelin, seules les choses particulières existent en réalité. Les universaux ne sont que des noms. Selon la position nominaliste qu'il adopte, les universaux n'ont d'existence que vocale[826]. Plusieurs clercs prennent part à la querelle. Des écrits réalistes – affirmant la réalité des universaux – lui sont opposés et, en premier lieu, ceux de Guillaume de Champeaux

---

824 Alain de Libera, *La querelle des universaux : de Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1996. Sur la mise en place de ces questions voir, Christophe Erismann, *L'homme commun : la genèse du réalisme ontologique durant le haut Moyen Âge, op. cit. ;* Sommairement, nous pouvons résumer ainsi « l'opposition des nominalistes et des réalistes : les premiers n'acceptent dans le monde extérieur que des entités singulières, – cet homme, ce cheval, cette plage de rouge – et veulent expliquer par le fonctionnement du langage ou celui de l'esprit les phénomènes de catégorisation, d'abstraction ou de conceptualisation générale ; les seconds, au contraire, pensent qu'il y a dans la réalité, indépendamment de nous, des unités autres qu'individuelles, des genres et des espèces, par exemple, des propriétés générales ou des entités abstraites comme des nombres, des ensembles, des natures ou des valeurs ». Claude Panaccio, « Introduction générale », *Le nominalisme. Ontologie, langage et connaissance*, éd. Claude Panaccio, Paris, Libraire Philosophique J. Vrin, 2012, p. 7-32, cit. p. 10-11.

825 Alain de Libera, *L'art des généralités : théories de l'abstraction*, Paris, Aubier, 1999, p. 161 ; « L'interprétation de Boèce [des trois questions déterminées par Porphyre] a entièrement déterminé l'exégèse latine médiévale jusqu'à la fin du XIIe siècle. », *Ibid.*, p. 175 ; Voir également, Adrian Papahagi, « Destin et providence (*Consolatio Philosphiæ* IV, pr. 6) La réception du néoplatonisme boécien à l'époque carolingienne », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 150e année, n° 1, 2006, p. 671-711.

826 Du nom *nominales* donné aux partisans de Pierre Abélard dans la seconde moitié du XIIe siècle.

(1070-1121). Cependant, la querelle est loin d'être entérinée. Le débat donne lieu à une grande diversité de positions, dont celle du bien connu de Pierre Abélard (1079-1142). Abélard rejette le réalisme des universaux tout en affirmant leur réalité nominale. Pour le théologien, les universaux sont purement conceptuels ; ils se révèlent être des créations linguistiques abstraites regroupant les êtres par catégorie. Selon Gilbert de la Porrée, en revanche, les universaux possèdent une existence bien réelle, universelle, en plus d'une existence conceptuelle. Les théories de Gilbert de Poitiers se distinguent, sur ce sujet, de celles de ses prédécesseurs[827]. Sa position est, en effet, originale. L'auteur considère que les universaux sont à la fois de purs concepts et à la fois réels ce qui, du reste, ne permet pas de le positionner de manière tranchée dans le débat. Le théologien est, ainsi, qualifié par les auteurs modernes soit de « réaliste modéré » soit de conceptualiste, mais modéré là encore.

Gilbert de la Porrée explique que ce qui est universel dans les individus n'est pas une chose, mais bien un principe, une cause[828]. Pour le théologien, il préexiste bien à l'homme des principes ou des idées, réels, éternels et universels. Ces formes sont distinctes de Dieu, mais corrélées à Lui qui est leur cause unique et dont elles émanent. Lors de la Création, Dieu nomme pour donner forme dans la matière. Selon ce principe, et dans la mesure où la pensée précède l'acte, les idées sont préalables au monde sensible créé. Les universaux donnent forme aux étants, c'est-à-dire qu'elles stabilisent les principes dans la matière fluctuante originelle[829]. À l'inverse d'Abélard, Gilbert pense que l'homme peut participer indirectement de ces principes qui existent en dehors de lui de manière éternelle. Selon son approche théologique, il existe au niveau de l'homme des « formes natives » qui sont vouées à la génération. Ces formes appartiennent, comme l'homme, au monde créé et sensible[830]. Elles sont les copies des formes

---

[827] Jean Jolivet, « Trois variations médiévales sur l'universel et l'individu : Roscelin, Abélard, Gilbert de la Porrée », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 1, vol. 97, 1992, p. 111-155.

[828] Sur les rapports avec le Pseudo-Denys l'Aréopagite voir H.C. Van Elswijk, *Gilbert Porreta*, *op. cit.*, p. 218-220 ; Alain de Libera, *La querelle des universaux*, *op. cit.*, p. 168.

[829] Auguste Berthaud, *Gilbert de la Porrée évêque de Poitiers et sa philosophie*, *op. cit.*, p. 217.

[830] Le terme de « formes natives » vient en réalité des écrits Bernard de Chartres et sera utilisé par Jean de Salisbury. On le rencontre peu chez Gilbert qui utilise d'autres termes pour qualifier les formes subalternes et sensibles issues de la forme première universelle. Nous l'utilisons simplement pour rendre plus abordable sa théorie, car la dénomination de « subsistance », plus fréquente chez le théologien, qualifie en réalité différentes choses qui ont en commun d'être subsistantes. Aussi, il est difficile pour le lecteur de toujours comprendre à quelles subsistances le terme renvoie, de la subsistance intrinsèque ou de celle qui est extérieure à l'être, que nous appellerons, pour plus de simplicité, substance. Jean Jolivet, « Rhétorique et théologie dans une page de Gilbert de Poitiers », *Gilbert de Poitiers et ses contemporains : aux origines de la « Logica modernorum » : actes du septième Symposium européen*

éternelles non sensibles et dérivées elles-mêmes de l'idée de Dieu selon une structure de répliques successives[831]. Pour Gilbert de la Porrée, il existe donc, d'une part, des idées génériques qui sont universelles et uniques et, d'autre part, des copies sensibles de ces idées. En somme, les universaux peuvent également exister de manière individuelle puisque, comme le résume mieux que nous ne saurions le faire Auguste Berthaud, « l'essence des êtres particuliers est singulière dans chacun des individus et universelle dans la totalité des êtres[832] ». Les copies sensibles des universaux sont présentes en chaque homme qui les reçoit et peut y participer. Parce qu'ils donnent forme à l'homme, les principes ont une existence concrète ; l'individu les fait être sensiblement. Il les inscrit dans la manière par son être[833]. Les modèles auxquels l'homme se réfère sont, ainsi, bien sensibles : ils existent à travers lui. Ils dérivent néanmoins, en tant que copies, de principes universels.

---

d'histoire de la logique et de la sémantique médiévales, CESCM, Poitiers, 17-22 juin 1985, dir. Jean Jolivet et Alain de Libera, Napoli, Bibliopolis, 1987, p. 183-197, plus précisément p. 188-189. Le terme *substantia* qualifie tant la substance que la subsistance, selon la relation que les éléments entretiennent, dans la mesure où « il indique non seulement la chose concrète mais également toute forme subsistante en vertu de laquelle la chose est un susbistant ». Lambert Marie de Rijk, « Gilbert de Poitiers, ses vues sémantiques et métaphysiques », *Gilbert de Poitiers et ses contemporains*, *op. cit.*, p. 147-171, cit. p. 133.

831 C'est pourquoi nous pouvons dire, avec Jean de Salisbury, que Gilbert de la Porrée a voulu réconcilier Aristote et Platon (l'auteur ajoutant, non sans humour, que le théologien est arrivé trop tard pour le faire). Le système platonicien de transcendance du monde des idées rejoint, dans cette structure, le schéma aristotélicien, sans que, pour autant, ces deux axes ne se heurtent. Or, l'opposition entre les systèmes platonicien et aristotélicien permet de penser la querelle des universaux.

832 Auguste Berthaud, *Gilbert de la Porrée évêque de Poitiers et sa philosophie, op. cit.*, p. 200.

833 Comme chez Augustin et bien d'autres, l'âme seule ne peut définir l'essence de l'homme. Sur cette question, voir Olivier Boulnois, *Être et représentation : une généalogie de la métaphysique moderne à l'époque de Duns Scot, XIIIe-XIVe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 191-194.

La théorie de la conformité

Dans ses commentaires et sur ces bases, le théologien développe la théorie de la conformité (*conformitas*), théorie qui joue un rôle non négligeable sur l'exégèse de ses prédécesseurs et dont l'importance est mentionnée sous la plume de Jean de Salisbury[834]. Selon une idée proche des conceptions néoplatoniciennes, pour Gilbert de Poitiers, l'individu qui participe d'un principe sera semblable à lui. Les principes auxquels l'homme participe lui donnent sa forme. La notion de conformité s'articule sur la parenté entre un être et une idée, vers laquelle il tend. De fait, c'est seulement parce qu'un individu sera conforme à un principe similaire à celui auquel se conforme un autre individu qu'il existera une ressemblance entre ces deux êtres. En d'autres termes, par l'existence de formes auxquelles chacun est susceptible de participer individuellement, les individus peuvent être indirectement conformes entre eux. Il s'agit là d'une considération fondamentale. Elle implique que la ressemblance entre les êtres n'est pas, selon le théologien, une conformité partagée entre eux. La ressemblance des étants résulte de l'impact personnel de principes abstraits sur ceux-là. Elle est une réunion des êtres autour d'un même effet, non le partage d'un principe entre les êtres[835].

À partir de cette conception métaphysique, Gilbert de la Porrée affirme que l'homme est un être composite. Son être, effectivement, participe de plusieurs formes. Dès lors, l'individualité repose sur la composition globale de l'individu, qui diffère de celle des autres. Par le biais des formes, les hommes se ressemblent en partie, car plusieurs hommes peuvent participer d'une même forme. Toutefois, ils sont des individus en tant que totalité, car ils

---

[834] *Metalogicus*, II, 18 ; Aimé Forest, « Le réalisme de Gilbert de la Porrée dans le commentaire du "*De Hebdomadibus* " », *Revue Philosophique de Louvain*, n° 41, vol. 36, 1934, p. 101-110, p. 101. Cette idée de conformité et d'unité comme élévation vers Dieu est très proche de la première formulation que fera ensuite Hugues de Saint-Victor à propos de la théophanie. Elle est décrite comme « une ressemblance divine, en laquelle Dieu apparaît et se manifeste. […] Mais parmi ce qui est et est un, certaines choses tirent leur être d'un seul, comme ce qui est simple par nature ; d'autres le tirent de plusieurs, comme les composés (*composita*). Or ce qui est, est un et tire son être d'une seule chose, est plus semblable à Dieu, surtout si son unité, qu'il ne rassemble pas d'une pluralité, ne se répand pas en pluralité. Telles sont les natures spirituelles, qui ressemblent de plus près à Dieu, elles qui ne tirent pas leur être d'une pluralité. ». Sentence I, 83, *De theophania multiplici*, PL 177, 518 BC, trad. et cit. Dominique Poirel, *Des symboles et des anges, op. cit.*, cit. p. 124.

[835] Auguste Berthaud, *Gilbert de la Porrée évêque de Poitiers et sa philosophie*, *op. cit*., p. 224-229.

sont originaux dans leur assemblage[836]. L'homme peut donc être dit composite : il est composé, et cela plus ou moins, des qualités ou des caractéristiques des « formes nées » ou « formes secondes », qui sont ses modèles naturels[837].

Cependant, l'être peut également être le participant d'accidents. Il peut se conformer à des formes qui ne relèvent pas de sa nature, ne dérivent pas de sa cause et qui, en somme, ne renvoient pas aux universaux. Les subsistances, ou formes universelles, sont indépendantes de l'homme, mais le font être par le biais de leur copie sensible, à savoir les substances. Les accidents quant à eux n'existent que par l'homme. Parce qu'ils ne sont pas conformes aux universaux, ils le font, au contraire, n'être rien. Nous l'avons souligné, les principes sensibles, les substances, sont des copies des formes universelles ou subsistances. L'homme qui y est conforme est donc, indirectement, conforme aux universaux. Si, en revanche, il participe aux accidents, il est voué, *in fine*, à disparaître dans son essence, car ceux-là ne renvoient à rien d'universel. Comme l'écrit Alain de Libera, « les subsistances sont dans les universels, mais prennent substance dans les individus et les particuliers. Les subsistances persistent et ne peuvent être corrompues par les accidents. Mais les choses particulières non seulement subsistent, mais sont aussi substances, car elles forment le substrat, elles font être les accidents[838] ».

Comme pour les auteurs réalistes, pour Gilbert, le plan des réalités se situe bien dans la sphère céleste du divin et des principes universels. Dès lors, le monde concret ne peut être qualifié de réel que lorsque les étants sensibles sont conformes à la seule réalité qui soit, celle qui émane de Dieu. Les accidents ne possèdent pas de conformité aux universaux. Ils

---

[836] H.C. Van Elswijk, *Gilbert Porreta*, op. cit., p. 147.

[837] Marcia Lillian Colish propose le terme d'« infrasusbsitance », qui n'est pas présent dans les écrits du théologien, pour décrire les parties d'un être composite et simplifier la compréhension de la pensée porrétaine : « three levels of being, the substentia, the subsistens, and the infrasubsistent components of a composite subsistens ». Marcia Lillian Colish, « Gilbert, the early Porretans, and Peter Lombard: semantics and theology », *Studies in scholasticism*, dir. Marcia Lillian Colish, Aldershot, Ashgate Variorum, 2006, p. 229-250.

[838] Alain de Libera, *L'art des généralités : théories de l'abstraction*, *op. cit.*, p. 178 ; « Ce qui caractérise toute substance […] est le fait de n'être pas dans un sujet ; ce qui caractérise tout accident, le fait d'être dans un sujet ; ce qui caractérise tout universel […], le fait d'être dit d'un sujet : la seule différence entre l'accident universel et la substance universelle est que l'accident universel est dans un sujet, tandis que la substance universelle ne l'est pas. », *Ibid.*, p. 190.

existent dans le monde sensible, mais uniquement par imagination[839]. L'homme les suppose être, cependant, il se trompe. Les accidents ne sont dérivés en vérité de rien qui ne soit créé par Dieu, à aucune subsistance ou cause divine[840].

Les théories de Gilbert de la Porrée laissent, ainsi, une place prépondérante à l'homme, en tant qu'être pensant. Le concept de conformité y est, avant tout, une question de regard : la compréhension du monde repose sur des phénomènes cognitifs et sémantiques. Selon l'auteur, on peut en effet concevoir mentalement certaines choses, les percevoir ou même leur attribuer des qualités sans que, pour autant, elles correspondent à quelque chose en Vérité. Le fondement du péché est, de fait, l'imagination ou la perception sensorielle. Ces facultés permettent de considérer comme réel ce qui ne vient pourtant pas de Dieu et n'est pas le calque d'un principe éternel. En somme, certains concepts humains sont vides. Ils ne sont pas conformes à une réalité universelle et ne sont pas dérivés de Dieu, qui contient toute réalité. Dans cette perspective, la non-conformité est, certes, la source de l'existence du mal, mais, dans le même temps, le mal ne renvoie à rien de réel sur le plan divin. Le mal est inexistant en tant qu'essence.

La théorie de Gilbert de la Porrée implique une hiérarchisation des étants fondée sur le principe de conformité et, de manière connexe, de la capacité des êtres à dépasser l'imagination qui les anime. Le *phantasma*, qui est le fait d'attribuer des qualités à des principes qui n'y sont pas conformes, éloigne les hommes de Dieu. En prenant modèle sur des concepts creux, l'homme se conforme à ces idées fallacieuses, négligeant les principes éternels. Par imagination, il tourne le dos à sa raison d'être, soit à la nature que lui a assignée le divin. Selon cette structure, et dans la mesure où les étants tiennent leur existence de principes universels et transcendants, la plus ou moins grande conformité aux universaux fait des hommes des êtres plus ou moins proches du divin. Plus un être est conforme à son essence, formulée par Dieu lors de la Création, plus il peut l'être dit également de Dieu, qui est le démiurge de sa nature. Aussi, la bonne connaissance de soi et du monde, qui s'oppose à la faculté d'imagination, est

---

[839] Il s'agit de l'axiome 4 du traité « Pareillement du même au même » : « Il y a une différence entre être-quelque chose seulement et être quelque chose en ce qu'il est ; la première expression en effet désigne l'accident, la seconde la substance. » Boèce, *Traités théologiques*, *op. cit*., 12, p. 125.

[840] Joseph Gauvin, « Le sens de "nichil" chez Gilbert de la Porrée », *Gilbert de Poitiers et ses contemporains*, *op. cit*., p. 173-181.

essentielle dans le cheminement vers le divin. La compréhension du monde sensible est la base du savoir théologique.

Pour Gilbert de Poitiers, comme pour Boèce, Dieu n'est strictement pas appréciable de manière directe par l'homme, qui lui est inférieur. Se rapprocher de l'idée du divin nécessite de procéder par éliminations successives de ce que Dieu n'est pas. La méthode négative, ou déductive, est l'unique voie possible dans la connaissance du divin[841]. Parallèlement à la hiérarchie des êtres, Gilbert de la Porrée distingue et hiérarchise trois sciences. La première est la science naturelle ou physique, portant sur ce qui a trait au monde charnel et sensible. La seconde est la science mathématique, qui se rapporte aux choses conceptuelles, mais sensiblement dépendantes des êtres et permet de penser ces dernières en dehors de la matière, par abstraction intellectuelle. Enfin, les deux sciences précédentes mènent l'homme à la science théologique, qui porte sur Dieu et les choses éternelles. L'auteur se base, là encore, sur Boèce qu'il reprend :

> « Les sens se prononcent sur la forme imposée à une matière donnée, l'imagination ne juge que la forme, abstraction faite de la matière. La raison dépasse ce stade, et, par un examen d'ensemble, détermine l'espèce qui se retrouve dans les individus. Quant à l'intelligence, son regard voit plus haut, dépassant la sphère de l'universel, elle aperçoit, par l'unique pénétration de son activité propre, le type simple lui-même. Voici à ce sujet, une considération essentielle : le mode de connaissance de l'ordre inférieur ne s'élève pas au

[841] « Il nous manque donc une faculté pour saisir Dieu, même si ceux qui donnent, de quelque façon que ce soit, une représentation de Dieu, nous expliquent verbalement qu'il est possible d'entendre parler de lui, car l'Un demeure constamment au-dessus de toute parole et de toute pensée dans l'inconnaissance que nous avons de lui. Dans ces conditions, meilleurs sont ceux qui, en ce qui concerne la connaissance de Dieu, ont donné la priorité à ce qu'il n'est pas plutôt qu'à ce qu'il est, parce que, même si les choses dites le sont d'une manière vraie, ceux qui les rapportent ne sont pas capables de les entendre au sens où elles sont dites. En effet, même si nous entendons prononcer l'un des prétendus attributs de Dieu et que nous nous élevons par le moyen de comparaisons que ces gens-là prennent des réalités d'ici-bas, en les transportant et en les prenant sous un autre mode pour donner une idée de Dieu, eh bien, ceux-là mêmes font une nouvelle fois demi-tour, puisqu'ils prétendent ne pas s'attacher aux choses qui sont dites droitement et renoncer non seulement à elles mais aussi à la compréhension de Dieu par l'intelligence de ces choses : le résultat […] c'est le renoncement aux prétendus attributs de Dieu. ». Sur Boèce traducteur, voir l'introduction de Jean-Yves Guillaumin à Boèce, *Institution arithmétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. XVI-XIX.

> supérieur. […] La raison fait son examen non pas avec l'imagination ou avec les sens, mais par un travail d'abstraction qui lui est propre[842]. »

Les trois étapes définies par Boèce sont reprises par Gilbert de la Porrée en application à la démarche théologique. Elles placent l'homme au cœur d'un processus d'abstraction, nécessaire à l'appréhension du divin. Prenant pour base le monde sensible, qui est directement accessible à ses sens, l'homme peut, au moyen de son intellect, en extraire les concepts. L'abstraction mathématique, ainsi mise en œuvre en l'esprit, constitue un premier pas vers le divin. Les concepts, s'ils ne sont pas guidés par l'imagination, émanent effectivement de Dieu, car ils sont les copies des universaux. De l'intellection du concept, inscrit sensiblement dans l'étant, l'homme peut alors déduire un autre principe, universel cette fois, celui qui relève de la sphère divine.

Les « hommes-bêtes » de la voussure externe

Sur la base de cette brève et très sommaire étude de la théologie de la substance dans les théories de Gilbert de la Porrée, nous pouvons revenir à notre objet d'étude, le décor du portail sud d'Aulnay. La quatrième voussure de ce portail est sculptée d'une foule de figures animales et animalisées ainsi que de créatures fabuleuses, qui ont fait la renommée de Saint-Pierre d'Aulnay. Les inspirations, exégétiques ou littéraires, en sont diverses. Les motifs, puisés dans le large répertoire visuel et textuel du concepteur, se juxtaposent fréquemment pour créer une glose figurative nouvelle à partir d'éléments d'emprunts. Indéniablement, le support monumental et ecclésial sur lequel les figures sont figurées permet de leur accorder une portée édifiante. La présence de ces représentations sur le portail méridional, aux côtés d'images relevant plus directement du texte biblique, atteste l'importance de leur message. Le discours

[842] Boèce, *Traités théologiques*, *op. cit*., 4, 25-36, p. 232-235 ; Voir également la très similaire définition de la philosophie spéculative, dans le traité « Comment la Trinité est un Dieu et non trois dieux », *ibid*., II, 3, p. 144-145.

des images de la quatrième voussure est pleinement religieux, bien que porté par des thèmes « profanes[843] ».

Il nous semble que la voussure externe, plus en relief, doit être lue en fonction de la hiérarchie des étants, telle qu'elle est décrite par Gilbert de la Porrée. Le groupe à la base de cette hiérarchie est celui des « hommes-bêtes[844] ». Ces derniers sont les plus nombreux, selon le théologien. Ils se caractérisent par le mauvais usage de la raison, déformant, par fantasme et imagination, la réalité du monde qui les entoure. Tout homme tend, en effet, naturellement vers le bien. Le monde créé par Dieu est parfait en chaque chose. Le péché ne saurait, par conséquent, résulter de l'existence de choses intrinsèquement mauvaises. Néanmoins, par égarement ou bêtise, l'homme fait parfois mauvais usage des choses, en les imaginant différentes de ce qu'elles sont par essence. En somme, le détournement fantasmagorique de la nature des choses est la cause de l'existence du mal.

Pour Gilbert de la Porrée, l'écart entre les qualités créées par Dieu en chaque chose et la conception et l'usage que leur attribue l'homme est la source du péché. Ce dernier est, dès lors, le fruit de l'imagination. La capacité humaine d'imagination est fondamentalement bonne. Elle ne s'avère délétère que lorsqu'elle n'est pas supervisée par l'usage de la raison. Le théologien déplore, ainsi, le fait que certains hommes ne dépassent pas le stade de l'imagination. Ceux-là attribuent une réalité et des qualités à des choses qui n'en sont pas pourvues ou auxquelles elles ne sont pas conformes. Ainsi, dans son introduction au

---

[843] Nous reprenons la distinction opérée par Nathalie Le Luel à ce sujet. « Dans l'expression "iconographie profane" que nous élisons, le terme "profane" s'oppose à celui de "sacré" mais il n'entre absolument pas en contradiction, dans l'utilisation que nous en faisons, avec l'adjectif "religieux" et par conséquent la sphère qu'il recouvre. Le profane fait le sacré et par conséquent, ils coexistent, le premier ayant pour fonction intrinsèque de mettre en valeur le second. […] Une telle structuration existe également dans les choix iconographiques réalisés dans le décor de l'église, une hiérarchisation iconographique qu'il est d'ailleurs indispensable de mettre en parallèle avec celle de l'espace. » Nathalie Le Luel, « Un socle terrestre d'images pour le message chrétien : la fonction de support de l'iconographie profane en façade des églises romanes », *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions : actes du colloque du RILMA, Institut universitaire de France, Paris, INHA, 23-24 mai 2011*, dir. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2013, p. 111-124, cit. p. 113.

[844] L'expression n'est pas sans rappeler celle d'« homme-brute », tirée du psaume 48, 13. Ce terme est déjà commenté notamment par Raban Maur et mis en relation avec le manque de raison. Toutefois, là où selon le carolingien l'expression qualifiait les conditions terrestres de l'homme en opposition à sa qualité future d'être spirituel suivant l'opposition augustinienne entre sphère sensible et céleste, pour Gilbert de la Porrée, elle détermine une partie seulement de l'humanité sensible, qui bien que majoritaire, n'est pas seule. Jacques Voisenet et Pierre Bonnassie, *Bestiaire chrétien : l'imagerie animale des auteurs du haut Moyen Âge (V^e^-XIe s.)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, p. 17-18.

De hebdomadibus, Gilbert de la Porrée qualifie les hommes au rang le plus bas de la hiérarchie « d'hommes-bêtes ». Ces derniers sont soumis en tout à leurs corps et leurs instincts. Ils n'utilisent que leur imagination et leurs sens corporels[845] :

> « Bien sûr, ils tendent vers elle, c'est-à-dire vers l'espèce humaine, au nombre de laquelle ils sont en très grande quantité, ceux qui comme des animaux-brutes s'abandonnent tout entier aux sens et à des perceptions imaginaires[846]. »

Le théologien reprend probablement la définition, somme toute traditionnelle, du péché comme d'une bestialisation de l'homme de sa lecture de Boèce. Selon l'auteur antique, le propre de la nature humaine est de pouvoir faire la différence entre les prédicats attribués à une chose et sa réalité singulière. Gilbert de la Porrée, à la suite de Boèce, fait de la non-adéquation entre la nature d'une chose et la pensée conceptuelle, que l'homme s'en fait, la raison du péché. La capacité de les distinguer par l'intellect, c'est-à-dire de penser l'*objet* tout autant que l'*idée de l'objet,* est ce qui éloigne ontologiquement l'homme de l'animal :

> « Il n'y a aucune personne, du cheval ou du bœuf, ou des autres animaux qui, privés de parole et de raison, passent leur vie en s'appuyant sur les seuls sens[847]. »

À Aulnay, il semble que les figures de la voussure externe aient une signification morale largement négative. Leur bestialisation et, du fait, leur qualité de *monstre,* le signifie[848]. Les

---

[845] Sur cette hiérarchie voir H. C. Van Elswijk, *Gilbert Porreta : sa vie, son œuvre, sa pensée*, *op. cit*., p. 215-216.

[846] « *Attendunt enim in ipso, quo sunt, i.e. hominum genere plurimos qui tanquam bruta animalia sese totos sensibus aut imaginationibus dedunt* ». *Expositio in boecii librum de bonorum ebdomade, prologus*, I, 3-7. Gilbert de la Porrée, *The commentaries on Boethius*, éd. Nikolaus M. Häring, Toronto, Pontifical Institute of mediaeval studies, 1966.

[847] Boèce, *Traités théologiques*, *op. cit*., « Contre Eutychès et Nestorius », p. 74-75.

[848] Il semble pertinent de parler de bestialité. Selon la définition qu'en donne en effet Pierre-Olivier Dittmar, « la bestialité qualifie une zone d'indétermination interspécifique, un espace ouvert par le brouillage des catégories provoqué par la Chute et l'ensemble des transgressions commises ensuite par les hommes. ». Pierre-Olivier Dittmar, *Naissance de la bestialité : une anthropologie du rapport*

attitudes des figures ou leurs formes, souvent les deux, sont contre nature. Elles se situent hors de la norme divine et leur image donne à voir cette transgression. Selon la pensée de Gilbert de la Porrée, nous l'avons observé, la forme, imprimée à la matière, est la résultante du principe qui anime l'être. La forme *monstrueuse* d'un être dérive de sa perception déformante de la réalité. Dans cette perspective, les figures dont la vie est guidée par le fantasme deviennent elles-mêmes, à terme, des fantasmagories. Les êtres fabuleux qui occupent la voussure externe reçoivent, possiblement, la forme que leur imprime le péché auquel ils s'adonnent. Les écarts comportementaux des figures, pratiquant des activités hors de la norme, les font dériver hors du principe qui fait d'eux des hommes. La conduite contre nature des figures est intimement, de la sorte, liée à un autre décalage, celui de l'hybridité corporelle. L'hybridation est littéralement pensée comme une *difformité*. Elle constitue une détérioration de la forme primitive – équivalant du principe universel – donnée à la créature par le divin.

Une définition du mal

Le mal, un principe contre nature

Une offense au divin

Les différentes figures de la voussure externe reçoivent probablement toutes une signification foncièrement négative. Avant de poursuivre leur étude particulière, nous pouvons d'ores et déjà souligner que leur mise en images puise en grande partie son inspiration dans l'œuvre de Boèce (480-525), que Gilbert de la Porrée commente. Cela n'a rien d'extraordinaire. Un grand intérêt est porté aux ouvrages de Boèce dans les milieux intellectuels de la première moitié du XIIe siècle[849]. Au portail d'Aulnay, l'importance renouvelée de l'auteur transparaît

homme-animal dans les années 1300, Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Claude Schmitt, École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, soutenue en 2010, p. 304.

[849] Le regain d'attention pour *La consolation* et la multiplication de ses commentaires en feront une œuvre couramment étudiée dans les écoles, notamment à Chartres. Pierre Courcelle, *La consolation de*

de manière particulièrement saisissante, et ce notamment sur les figures la voussure externe. Le lion, allégorie de la colère non maîtrisée, le cerf, signe de la lâcheté du pécheur qui tente de fuir, autant que l'âne, de la stupidité, ou encore que les chiens ou les oiseaux de la voussure, sont des représentations pour lesquelles les instigateurs des sculptures ont, semble-t-il, trouvé dans l'œuvre boécienne une source féconde en images. Les traités de Boèce ont très probablement fortement enrichi le propos sculpté, en parallèle aux bestiaires et bien au-delà de l'unique figure de l'âne à la lyre.

Au demeurant, l'auteur du début du VIe siècle est très prolifique en ce qui concerne les métaphores animalières. Ces dernières lui servent, en effet, fréquemment de contrepoints négatifs pour l'édification à laquelle il se livre. L'usage des figures animales par le philosophe est particulièrement sensible lorsqu'il écrit :

> « Tout ce qui s'écarte du bien cesse d'être. Il en résulte que les méchants cessent d'être ce qu'ils étaient ; or ils étaient des hommes, comme le révèle encore l'aspect de leur corps humain ; en tombant dans la perversité, ils ont donc perdu aussi la nature humaine. […] Le vice ravale au-dessous de ce qui fait la valeur de l'être humain ; il s'ensuit que celui qu'on voit métamorphoser par les vices ne peut être considéré comme un homme. Un voleur déchaîné brûle-t-il de convoitise pour le bien d'autrui : on le dirait semblable à un loup. Tel autre, farouche et inquiet, fatigue-t-il sa langue dans les procès : tu le compareras à un chien. Ce fourbe est-il heureux d'avoir commis un larcin grâce à ses ruses cachées : qu'on le mette au nombre des petits renards. Celui-ci rugit-il, incapable de dominer sa colère : soyez sûr qu'il a l'âme d'un lion. Peureux et lâche, celui-là redoute-t-il ce qui n'est pas à craindre : tenez-le pour un être semblable au cerf. Un homme est engourdi dans la mollesse et la stupidité : sa vie est celle d'un âne. Léger et inconstant, un tel change-t-il sans cesse de goûts : il ne se distingue pas des oiseaux. Est-il plongé dans les passions honteuses et immondes : on est l'esclave de la volupté qui asservit l'hideuse truie. Il en résulte que celui qui, ayant abandonné la vertu, a cessé d'être un homme, incapable de devenir un dieu, est transformé en bête[850]. »

Plusieurs métaphores littéraires de Boèce trouvent un écho dans les images d'Aulnay. Comme chez l'auteur, l'animalisation à laquelle sont sujettes les figures de la voussure est loin

---

philosophie dans la tradition littéraire : antécédents et postérité de Boèce, Paris, Études Augustiniennes, 1967 ; Marie-Dominique Chenu, *La théologie au douzième siècle, op. cit.*, p. 143.

[850] Boèce, *La consolation de la philosophie*, Paris, Garnier frères, 1937, prose 3, 15-25, p. 170-173. ; Il résume plus loin : « les vicieux gardent physiquement peut-être une forme humaine, mais sont transformés en bêtes (*animorum*) dans leur nature morale. », prose 4, 1, p. 174-175.

d'être gratuite. Elle rend compte de la perte d'humanité induite par le péché dont les personnages sont les acteurs. Le pécheur « a cessé d'être un homme », ce que Boèce développe longuement, notamment grâce à l'usage de ces métaphores. La conception n'est, certes, pas purement boécienne. Pour les théologiens du XIIe siècle, l'homme corrompt sa propre image par le péché en ne suivant pas le dessein que Dieu a préparé à sa nature. En rejetant sa propre nature humaine, le pécheur rejette dans le même temps Dieu, lui qui l'a créé à son image. Il devient alors une idole ou un animal. Il se transforme en idole si, par orgueil, il pense pouvoir remplacer l'image de Dieu qu'il porte en lui. Il devient un animal si, par bêtise, il est oublieux de sa qualité d'humain créé à l'image de Dieu[851].

L'âne à la lyre

Les deux figures d'ânes sur la voussure représentent parfaitement le double coup porté par le péché – atteinte à soi-même comme au divin. Depuis l'étude pionnière d'Émile Mâle, l'âne à la lyre d'Aulnay est identifié comme l'âne décrit par Boèce, un motif repris d'une fable de Phèdre [Figure 59][852]. Dans le conte de ce dernier, l'âne trouve une lyre et en admire la sonorité mélodieuse. Il fait, dans le même temps, le constat de son incapacité à en jouer. Ainsi l'âne, animal généralement associé au diable dans les bestiaires médiévaux, est ici une allégorie de l'ignorance[853]. Toutefois, son « ânerie » constitue, dans la *Consolation de la Philosophie*, un aveuglement et une paresse voulus et non fortuits :

---

[851] Robert Javelet, *Image et ressemblance au douzième siècle : de saint Anselme à Alain de Lille*, *op. cit*., p. 261-263.

[852] D'abord mis en lumière par Émile Mâle, le rapprochement avec l'âne de Boèce est désormais légion, donnant son titre à l'un des ouvrages de François Garnier. Le thème provient originellement de la fable de Phèdre, Asinus et Lyra. Phèdre, *Fables*, Paris, Les Belles Lettres, 1924, fable 117, p. 97. ; Émile Mâle, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, *op. cit.*, p. 339-340 ; François Garnier, *L'âne à la lyre : sottisier d'iconographie médiévale*, Paris, Le Léopard d'or, 1988 ; Mireille Vincent-Cassy voit dans l'âne de Boèce une probable reprise d'Origène. Mireille Vincent-Cassy, « Les animaux et les péchés capitaux : de la symbolique à l'emblématique », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, n° 1, vol. 15, 1984, p. 121-132., en particulier p. 127.

[853] Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval : le bestiaire des clercs du Ve au XIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2000, p. 45-47.

> « Entends-tu ces mots, dit la Philosophie, et pénètrent-ils ton esprit, ou es-tu comme l'âne devant la lyre ? Pourquoi pleures-tu, pourquoi ruisselles-tu de larmes ? Parle, ne cache rien dans ton cœur. Si tu attends le secours d'un médecin, il faut que tu mettes à nu ta blessure[854]. »

Sur l'image sculptée, la sottise de l'âne est soulignée par le caractère risible de la situation. Cet aspect risible repose sur le décalage, ou la non-adéquation, entre l'activité proprement humaine de la figure, la musique, et son statut bestial. L'identification à l'âne de la fable ne suffit cependant pas à comprendre en totalité l'animal de la voussure. Pour cause, la représentation de celui-ci, le sexe en érection, ne fait pas écho au récit antique. La particularité est plus probablement inspirée des caractéristiques physiologiques que l'on attribue à l'animal dans les bestiaires médiévaux et les traités savants. Dans le *Physiologus*, premier véritable bestiaire chrétien, le commentaire relatif à l'onagre est entièrement axé sur le mode de reproduction de l'animal. L'âne mâle y est considéré comme ayant la particularité de castrer ses enfants, afin de rester maître de son troupeau. Motif positif dans la perspective chrétienne, l'émasculation est généralement associée à la nouvelle Alliance[855]. Elle est le signe de l'ascèse et de la parenté spirituelle. Elle entre en contraste avec la multiplication charnelle par le biais la « semence corporelle » qui conditionnait l'ancienne Loi. Les apôtres, en effet, « ont imposé la modération et ont sollicité la semence céleste[856] ». L'onagre est considéré dans ce texte, qui sera la source des bestiaires plus tardifs, comme une image de ceux qui font la part belle à la chair au détriment de la voie immatérielle à laquelle ils sont pourtant appelés.

L'âne de la voussure saintongeaise semble ainsi la métaphore de l'ignorance induite par le refus d'un détachement vis-à-vis du monde terrestre. Elle s'oppose à la maîtrise de soi que l'homme spirituel – et, plus largement, l'homme à la recherche de la connaissance – devrait cultiver. C'est, au demeurant, en ce sens que l'âne est interprété par Boèce et comparé, dans son œuvre, au narrateur que la Philosophie cherche à consoler, se plaignant de sa mauvaise fortune. Jouer de la lyre, instrument cosmogonique par excellence, implique la continence. Or, la continence ne saurait qualifier l'âne sculpté. En outre, ce dernier, s'il tient une lyre, ne saurait en jouer. Son action n'est pas condamnable en tant que telle. Elle l'est, en revanche, au regard

---

[854] Boèce, *La consolation de la philosophie*, *op. cit.*, I, *prosa* 4, 1, p. 14-15.

[855] Christian Heck et Rémy Cordonnier, *Le bestiaire médiéval : l'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p. 154.

[856] *Physiologos : le bestiaire des bestiaires*, éd. Arnaud Zucker, Grenoble, J. Millon, 2004, p. 93.

de son manque de connaissance. Boèce indique, en effet, que la musique « tient davantage son éminence de la connaissance rationnelle que de la mise en œuvre et en acte. Et c'est dans la même mesure que le corps est dominé par l'esprit : car quiconque est dépourvu de raison est voué à la condition de serviteur[857] ». Aussi, à Aulnay, l'image de l'âne à la lyre paraît souligner le contraste entre la possession de l'instrument et la capacité à en jouer, une aptitude qui ne relève pas du corps, mais de l'intellect[858]. L'antagonisme qui s'exprime dans l'image oppose la nature humaine d'être raisonnable, donnée à chacun, et le réel usage de la raison, qui n'est le fait que des méritants[859].

L'âne enseignant

Une seconde figure d'âne est figurée sur la voussure [Figure 60]. L'animal est vêtu d'une chasuble richement ornée. Il enseigne à un quadrupède debout, tenant un livre. L'âne constitue probablement une allégorie du mauvais clerc. La représentation de l'âne-prêtre fait en effet possiblement écho à la Fête de l'âne, pendant laquelle un âne est déguisé en prêtre et doit officier[860]. En tout état de cause, la scène met en image le mauvais enseignement. La leçon n'est faite ni par la personne convenable, puisqu'un âne ne peut enseigner, ni de façon convenable.

Sans revenir sur la signification de l'âne comme d'une allégorie de la bêtise, notons que la reprise de cette figure signifie là aussi l'inadéquation entre la nature du protagoniste et son action, ici entre la sottise, qu'il personnifie, et sa qualité d'officiant. La proximité avec le chien,

---

[857] Boèce, *Traité de la musique*, éd. Christian Meyer, Turnhout, Brepols, 2004, Livre I, XXXIIII, « Qu'est-ce qu'un musicien ? », 224, p. 9192.

[858] Il s'agit d'un *topos* de la pensée antique. Ainsi Platon dans son *Euthydème* affirme : « Il nous importe donc peu, semble-t-il, de nous faire fabricants de lyres et d'acquérir une telle science ; car ici, l'art qui fabrique est séparé de celui qui utilise et, tout en portant sur le même objet, ils sont distincts, et l'art de fabriquer des lyres diffère considérablement de l'art d'en jouer. », Platon, *Protagoras ; Euthydème ; Gorgias ; Ménexène ; Ménon ; Cratyle*, trad. Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 129.

[859] Cette distinction est assez traditionnelle lorsqu'il s'agit d'expliquer l'articulation entre la volonté humaine naturelle provenant de Dieu et la volonté en acte qui est la cause de l'existence du péché. On la retrouve notamment chez Maxime le Confesseur à travers l'exemple du langage : « La capacité de parler est toujours présente, mais [celui qui la possède] ne parle pas toujours. Car l'une [la capacité] est du domaine de l'essence et fait partie de la raison de la nature, mais l'autre [le fait de parler] est du domaine de la volonté et il est modelé par la délibération de celui qui parle. » Maxime de Chrysopolis, *L'agonie du Christ*, *op. cit*., *Opus.* III, 4, p. 116.

[860] Christian Heck et Rémy. Cordonnier, *Le bestiaire médiéval*, *op. cit*., p. 154.

métaphorisant probablement l'intérêt trop développé pour les réalités terrestres, est susceptible de corrompre le clerc. La relation entre les deux figures animales décrit le mauvais sacerdoce. La présence du livre, porté par le canidé, permet prudemment d'identifier ce dernier comme un donateur ou un intermédiaire de l'objet. Dans ce cas, le don dénature les rapports entre le porteur laïc et le clerc enseignant. Quoi qu'il en soit, l'âne paraît rechercher une gratitude inappropriée auprès du chien, lui-même fautif. De la sorte, et selon une réciprocité délétère fréquemment mise en lumière sur la voussure, « les méchants rendent la pareille aux dignités [méprisantes] qu'ils souillent de leur contact[861] ».

L'égarement corrupteur du chien est mis en image. Celui-ci tourne son regard vers la frise supérieure de la voussure. La bordure est ornée de quadrupèdes se mordant la queue. La direction donnée au regard du chien signifie probablement que son désir incline vers le péché. Aussi, pour le canidé comme pour l'âne-enseignant, l'atteinte à leur nature et leur dignité est, dans le même temps, dépeinte comme une offense à Dieu. Cela nous semble, effectivement, donné à voir par l'attitude du canidé. Ce dernier touche le livre de sa bouche, profanant métaphoriquement les paroles sacrées, lui qui est réputé être un charognard[862]. De cette manière, sur ce groupe, la souillure est imputable au chien, mais également à l'âne qui n'obéit pas à la maxime biblique « ne donnez pas aux chiens ce qui est sacré[863] ».

L'âne a les oreilles plaquées sur sa nuque. Ce détail marque visuellement sa bassesse ; il paraît cacher ainsi sa véritable nature animale. De même, son vêtement, qui est un vêtement d'apparat liturgique richement brodé, montre qu'il se donne une qualité qu'il n'a pas[864]. Sur sa figure, le décalage est visible entre l'étant, le vêtement et l'action. Il indique le mélange des natures animale et humaine. La *transgression* entre ces catégories semble d'autant plus grande que, contrairement à la majorité des créatures de la voussure, celle-ci possède une tête animale.

---

[861] Boèce, *La consolation de la philosophie*, *op. cit*., prose 4, 10, p. 100-101.

[862] Christian Heck et Rémy Cordonnier, *Le bestiaire médiéval*, *op. cit*., p. 206.

[863] Mt. 7, 6

[864] L'image du vêtement comme déguisement est d'ailleurs utilisée à plusieurs reprises par Boèce et, particulièrement, le manteau de pourpre qui revêt les rois. Boèce, *La consolation de la philosophie*, *op. cit*., III, *metrum* 4 ; IV, *metrum* 2. Appliquée notamment au mauvais roi qu'est Néron, l'image du vêtement luxueux ne peut, selon l'auteur, que masquer temporairement les passions de celui qui le porte. Il est alors signe d'outrecuidance. *Ibid.*, IV, *metrum* 24. Sur le vêtement et sa valeur pour Boèce, voir Étienne Wolff, « Le costume dans la Consolation de philosophie de Boèce et les Noces de Mercure et de philologie de Martianus Capella » dans *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, éd. François Chausson et Hervé Inglebert, Paris, Éditions Picard, 2003, p. 99-106, p. 102 notamment.

Le corps est fréquemment le support de la bestialité des figures, car les pulsions corporelles sont, majoritairement, les causes de l'animalisation de l'homme. Pour les deux figures d'ânes, en revanche, le chef est zoomorphe. L'animalisation des figures vient qualifier la tête, organe de la raison ; les figures exercent de manière délétère des activités liées à l'intellect. L'aspect péjoratif de leur signification n'en est que renforcé[865].

À travers l'étude de ces deux groupes, il est possible d'affirmer que l'âne est un animal privilégié pour exprimer la non-conformité entre la nature d'un être et son action. L'image de l'âne est développée en ce sens par Abélard. Le théologien se sert de l'exemple de l'animal pour exprimer la conséquence de l'inversion de la capacité à raisonner. La raison, au sens de principe, de l'homme est de se rapprocher de sa part divine. Si l'homme s'éloigne de cette raison d'être, il perd sa raison, au sens d'aptitude à raisonner : il devient bête, animal et sot[866].

L'exemple de l'âne est représentatif. Le concept d'animalisation par le péché est très présent dans l'exégèse : se laisser dominer par ses instincts impurs constitue une inversion, voire une chute. L'exégèse autour de cette notion est fondée sur la **G**enèse : l'homme, créé par Dieu pour dominer la faune, s'est habillé à la suite du péché originel de « tuniques de peau », vêtement qui le rend semblable à la bête[867]. Tandis que l'imago Dei qu'est l'homme est assimilée à son âme, sa part animale représente ses passions. Ces dernières ont été adjointes à la suite de la Chute. Elles entravent l'âme si elles ne sont pas maîtrisées[868]. L'exégèse portant sur l'animalisation du pécheur prend également appui sur d'autres parties du texte biblique, notamment le psaume 48 dans lequel il est dit que « l'homme s'est rendu comparable aux bêtes privées d'intelligence » devenant « semblable à elles », ou encore l'épisode dans lequel Jacob, figure du pêcheur, s'habille de peaux. La portée de l'idée de « bestialisation » est telle qu'elle dépasse largement le cadre purement théologique. *Le roman de Renard*, par exemple, met en

---

[865] Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, *op. cit*., p. 20-22.

[866] Abélard, *Problemata Heloissae*, 31, PL 178, 715 B

[867] Gn. 1, 26 ; 3, 21.

[868] Voir, de manière globale, Gilbert Dahan, « L'exégèse de Genèse 1, 26 dans les commentaires du XIIe siècle », *Études d'exégèse médiévale : Ancien Testament*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016, p. 149-181.

scène des hommes animalisés, dont le protagoniste préfère obéir à ses appétences qu'à son repentir, avouant lui-même avoir oublié Dieu[869].

Des oiseaux et des quadrupèdes

À Aulnay, d'autres représentations paraissent mettre en garde contre la corruption induite par l'excès d'intérêt pour les choses de ce monde. Ainsi, le groupe de l'oiseau qui surmonte le lion, reconnaissable à sa crinière, constitue probablement une dénonciation de l'acte contre nature [Figure 61]. Parce que le lion est représenté contorsionné, l'image fait écho à un autre groupe sculpté situé sur l'un des chapiteaux des piliers intérieurs de l'édifice. Des hommes en torsion y sont représentés dans une posture assez similaire à celle du fauve de la voussure, bustes recroquevillés entre les jambes [Figure 62]. Cette posture de contorsion est possiblement un signe de mauvaise conduite, d'autant que la proximité entre le chef et l'arrière-train des figures d'acrobates fait écho à celles, plus à gauche sur la voussure, des oiseaux et des quadrupèdes qui se picorent et se lèchent mutuellement l'arrière-train. Deux figures représentées sur des modillons, sur la frise sommitale du portail, à droite ont également le corps en torsion.

Les représentations d'équilibristes sont fréquentes dans la sculpture du XIIe siècle. Cependant, ici encore, l'influence de Boèce paraît visible. L'une des métaphores que l'auteur utilise en effet concernant le mal chez l'homme est la posture non naturelle du corps :

> « Si un homme est capable d'avancer sur ces pieds et marche, tandis qu'un autre, privé de cet office naturel des pieds, s'appuie sur les mains pour essayer de marcher […] il est incontestable en effet que celui qui est capable d'accomplir un devoir naturel est plus fort que celui qui en est incapable[870]. »

---

[869]Cet aspect de l'animalisation et de ses ressorts théologiques et comiques est bien mis en lumière par Jean-René Valette, « Le rire et le corps : éléments d'esthétique médiévale (XIIe-XIIIe siècle) », *Esthétique du rire*, dir. Alain Vaillant, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 21-45.

[870] Boèce, *La consolation de la philosophie*, *op. cit*., IV, prose 2, 21-22, p. 162-163. ; La rhétorique sera reprise par saint Bernard, comme l'a souligné Michael Camille. Michael Camille, *Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval*, *op. cit*., p. 82.

De même que concernant les deux ânes, l'inadéquation entre la nature d'un être et son comportement semble pointée du doigt au moyen de la position alambiquée du quadrupède de la voussure. Par ailleurs, la solidarité entre les figures d'oiseaux et de quadrupèdes est renforcée par le parallèle possible de ces images sculptées avec celles du chapiteau des acrobates de la nef. Dans la nef, les quadrupèdes sont mis en relation avec des oiseaux, similaires à celui de la voussure, représentés sur le chapiteau voisin du même pilier. Sur le chapiteau, les oiseaux, qui sont de la même espèce et ont des postures contournées identiques aux volatiles de la voussure, se cachent la face dans des feuillages[871]. La dissimulation est notamment signifiée par le motif, récurrent sur la sculpture d'Aulnay, des masques. Elle semble être un signe d'hypocrisie[872]. Au demeurant, des oiseaux du même type sont présents de très nombreuses fois à Aulnay. Ainsi, l'oiseau qui surmonte le quadrupède est analogue aux volatiles représentés sur les claveaux suivants de la même voussure. Ici, les oiseaux boivent dans des calices, tandis qu'ailleurs, ils picorent l'arrière-train de fauves [Figure 63]. Cette image paraît surprenante sur la voussure, compte tenu de la valeur positive liée traditionnellement à ces oiseaux. Dès lors, il est possible de voir des figures à connotations négatives dans ces volatiles, en dépit du fait qu'ils s'abreuvent dans les vases sacrés. Sur la voussure d'Aulnay, le corps des oiseaux est en effet représenté de façon à former une barrière, hermétique au reste de la voussure. Les oiseaux sont tournés les uns vers les autres. Leur position forme ostensiblement une entrave aux vases sacrés, ce qui est très visible sur un modillon, où le motif est répété [Figure 64]. L'accaparement des espèces est peut-être alors couplé à une soif immodérée, caractéristique d'un manque de sobriété[873]. Le constat de la dimension péjorative des oiseaux aux calices résulte essentiellement de leur comparaison avec le claveau suivant. Sur ce dernier, des quadrupèdes, probables signes d'envie et de concupiscence, et des oiseaux, strictement similaires à ceux qui s'abreuvent dans les calices, sont réunis. L'ensemble pourrait alors signifier en images des préoccupations séculières, matérielles et sensuelles, trop importantes. La signification morale du chien, figure

---

[871] C'est aussi le cas sur l'un des modillons à gauche de la façade du portail sud.

[872] Le terme « hypocrite » (*hypokritè*s) désignait pendant l'antiquité grecque l'acteur qui changeait de masques pour jouer plusieurs rôles. Anna Paladino et Manuela Becilli, « Devant et derrière le masque », *Imaginaire & Inconscient*, n° 26, 6 janvier 2010, p. 35-43. La signification des masques à l'époque médiévale est, par ailleurs, bien étudiée. Voir, entre autres, Gabriela Tanase, *Jeux de masques, jeux de ruses dans la littérature française médiévale, XII*e*-XV*e *siècles*, Paris, H. Champion, 2010. Le parallèle entre le motif du masque et de la peau de bête est fait, à juste titre, par Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, *op. cit.*, p. 262-263.

[873] Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, *op. cit.*, p. 275.

de l'attachement aux choses terrestres, est fréquemment mise en avant au Moyen Âge. Elle est, là encore, peut-être issue en partie de Boèce, qui formule une analogie entre l'animal et les hommes avides de richesses[874]. La signification du chien est, en tout cas, confortée sur la figure qui adopte une posture contorsionnée.

Il est également possible d'interpréter les oiseaux aux calices de manière positive. Leur place sur la voussure, au milieu des figures de pécheurs, indiquerait alors que la célébration eucharistique ne fait sens qu'au sein d'un monde en proie au péché : le sacrement, en effet, œuvre au rachat de l'homme et le fait, qui plus est, par le biais de la matière charnelle du Christ. Cette idée permettrait également d'expliquer la figuration d'une scène de Visitation sur l'un des modillons de la façade, au milieu de représentations péjoratives. L'Incarnation est nécessaire parce que le mal existe sur terre. La venue du Christ en ce monde et la célébration eucharistique qui commémore son sacrifice, n'ont de sens qu'en présence du mal : ce dernier rend nécessaire l'intervention de divine sur terre par le Salut des hommes.

Quoi qu'il en soit, il semble que la seconde image mette en lumière le caractère impur des oiseaux. Ces derniers portent ici leur bec à l'arrière-train des chiens. Notons que si les chiens renvoient traditionnellement au monde séculier, les oiseaux sont les figures animales les plus pertinentes pour discourir sur les faiblesses propres au milieu clérical. Les volatiles sont, en effet, en majorité jugés très positivement, notamment parce qu'ils sont les figures par excellence des clercs qui « projettent dans l'animal leur désir de perfection, de pureté et d'élévation[875] ». La dénonciation de l'hypocrisie et d'une forme de concupiscence, sous la forme visuelle des figures d'oiseaux en relation avec les chiens, semble être un *leitmotiv* à Aulnay. Elle évoque peut-être la très probable réforme du clergé de Saint-Pierre d'Aulnay, nouvellement placé sous l'autorité du chapitre de la cathédrale de Poitiers[876].

---

[874] « Paulin, personnage consulaire voyait les chiens du Palatin dévorer sa fortune […]je l'ai arraché à la gueule même de la meute aux crocs levés. » Boèce, *La consolation de la philosophie*, *op. cit*., prose 4, 13, p. 18-19.

[875] Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, *op. cit*., p. 257 ; L'auteur est cité par Rémy Cordonnier qui démontre les rapports étroits entre la règle bénédictine et le *Traité des oiseaux.* Rémy Cordonnier, « La plume dans l'*Aviarium* de Hugues de Fouilloy : sénéfiance (s) d'une "propriété" aviaire », *Cornes et plumes dans la littérature médiévale : Attributs, signes et emblèmes*, éd. Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2016, p. 167-202. Nous remercions l'auteur d'avoir bien voulu nous partager ses conseils concernant les oiseaux aux calices.

[876] Daniel B. Esterman, *Saint-Pierre of Aulnay, op. cit*.

L'avilissement de sa propre nature, sous l'effet de l'avidité et de la recherche de gloire, paraît mis en images par le réciproque becquetage des animaux, juchés les uns sur les autres. La corrélation entre l'appétence pour les biens sensibles, liée à l'image du chien, et l'appétence pour les témoignages obséquieux, liée à celle de l'oiseau, est visible. Ce schéma délétère est repris en plusieurs endroits, notamment sur l'image du couple du chapiteau à gauche de la baie sud-est. Sur la même baie, le chapiteau de droite représente, quant à lui, des quadrupèdes qui se surmontent et se lèchent mutuellement, comme le font les oiseaux de la voussure. Le chevauchement des quadrupèdes et des oiseaux est présent de nombreuses fois à Aulnay, notamment sur le portail occidental. Les fauves qui mordent les oiseaux y sont à leur tour picorés par ceux-là, décrits comme parasitant leurs hôtes[877]. Nous pouvons probablement qualifier ce schéma de « cercle vicieux », dans la mesure où les actions nuisibles des figures s'entretiennent l'une l'autre. Le groupe des oiseaux et des quadrupèdes, au centre de la voussure, trouve manifestement sa place dans un discours édifiant d'ensemble.

En bien d'autres endroits sur la voussure, la contorsion du corps est un signe de déviance. Sur la voussure, deux quadrupèdes ont les cous entremêlés. Ils figurent probablement ainsi, à l'instar des acrobates, le caractère délétère de la cupidité : ils se trouvent entravés mutuellement par leur attitude [Figure 65]. Noués à la gorge, ils le sont également au niveau des pattes par leur propre queue qui les entrave. Leur posture met également l'accent sur leur caractère libidineux de leur être puisque ce groupe fait miroir au suivant. Sur ce dernier est l'enlacement de nouveau représenté, mais cette fois-ci entre un oiseau et une créature hybride, sorte de serpent à tête canine, qui le mord au cou[878]. La mise en relation entre ces deux groupes est à l'image de celle plus globale des oiseaux et des chiens. Selon les qualités morales traditionnellement attribuées à ces animaux, il semble que l'appât du gain soit mis en lien avec la recherche de gratitude, voire d'affection. La concupiscence est ainsi représentée comme étant à la fois le désir de richesses matérielles, mais également le désir de grandeur ou de notoriété dont les biens pécuniaires seraient, pour le pécheur, les moyens. Cette mise en parallèle est, du

---

[877] À l'inverse sur le chapiteau gauche de l'arcature aveugle de gauche, les lions sont accroupis et passifs face aux oiseaux qui leur picorent le nez. La portée péjorative de la superposition des figures et du motif du becquetage se trouve sur d'autres chapiteaux, comme celui du côté gauche du piédroit droit du portail central avec un dragon juché sur un quadrupède ou sur celui qui lui fait face sur lequel des oiseaux sont perchés. Mais l'aspect peccamineux du motif est surtout mis en avant sur la représentation présente sur l'un des chapiteaux du chevet où des chiens se surmontent et mordent la tête de figures humaines.

[878] Ces images trouvent un équivalent anthropomorphe dans l'embrassade figurée sur l'un des modillons et l'un des chapiteaux intérieurs de l'édifice.

reste, faite par Boèce qui rappelle que font fausse route ceux qui ambitionnent « d'embellir [leur] nature éminente avec les choses les plus viles[879] ».

Une atteinte à soi-même

La mauvaise voie empruntée par l'homme est dépeinte à Aulnay comme celle du non-respect de sa propre nature et de la tâche qui lui est allouée par Dieu. Si l'atteinte au divin est bien lisible sur certains groupes sculptés de la voussure, les effets du péché sont également visibles. Ils sont immédiats et nuisent, en premier lieu, à celui qui est l'acteur de son égarement.

L'hircus

Sur la figure de bouc, ou *hircus*, le péché est décrit comme une punition infligée à soi-même [Figure 66]. C'est ce qu'indiquent probablement, en effet, les cornes de l'animal qui, bien que cassées aujourd'hui, semblent avoir transpercé son propre corps. L'extrémité de l'une des cornes est toujours visible : elle sort de son poitrail. La représentation d'un éventrement est cohérente avec la signification traditionnelle des cornes elles-mêmes. Ces dernières sont fréquemment commentées comme les signes visibles de l'ascendant diabolique, la « superbe » du diable. Aussi, l'importance excessive donnée au corps et aux pulsions néfastes qu'il inspire paraît être dénoncée au moyen de l'image d'auto-encornement. L'attachement à la jouissance corporelle est, de cette façon, dépeint comme une forme d'offense portée à soi-même. Le pécheur entretient un mal voué à se retourner contre lui ; le corps est, sur l'image, à la fois la cause du péché et le moyen de son châtiment. La figure de l'*hircus*, qui est un motif de la luxure

[879] Et juste avant « L'ordre des choses est-il à ce point bouleversé qu'un être divin par sa raison s'imagine n'avoir d'éclat que par la possession d'objets inanimés ? » Boèce, *La consolation de la philosophie*, *op. cit.*, II, prose 5, 25-26, p. 66-67.

et dont les cornes sont parfois considérées comme des images phalliques, est parfaitement adaptée à un discours portant sur la condamnation des excès de la chair[880].

L'autodévoration

D'autres motifs de la voussure vont dans le sens d'un péché qui forme une atteinte à son acteur. Dans la pierre du portail aulnaysien, le motif d'autodévoration représente parfaitement l'action du péché sur les figures. Le mal provoque une déchéance de leur nature humaine. L'avilissement est ainsi représenté par la morsure conférée à autrui, mais surtout par les préjudices que les figures s'infligent à elles-mêmes. Sur la voussure, ainsi, une créature hybride, à corps de fauve et à cou de reptile, mord sa propre queue de ses dents prééminentes, en signe de son iniquité [Figure 67]. On retrouve dans ce motif l'idée, traditionnelle à partir de Pline l'Ancien, que le lion manifeste ses sentiments et sa prudence par les mouvements de sa queue[881]. Cependant, la déviance de la figure est surtout confortée par le motif de l'autodévoration. Cette attitude indique parfaitement le concept du péché tel qu'il est mis en image. Le motif est très présent à Aulnay. Il est répété sur la frise qui court le long de la partie supérieure de la voussure : une suite de quadrupèdes s'y mord la queue [Figure 68]. L'atteinte portée à soi-même, que l'autodévoration donne à voir, semble pouvoir qualifier l'ensemble des figures de l'arc dans la mesure où le motif est sculpté sur la frise qui borde la totalité de la voussure.

Au-delà de la frise et de cet hybride, le motif est visible de nombreuses fois dans les sculptures de l'édifice. Il est présent, entre autres, sur deux des modillons de la corniche de l'absidiole nord du transept. En ces endroits, un félin se mord la queue et un couple de rapaces se becquettent les ailes[882].

---

[880] La mise en image de l'*hircus* à Aulnay étaye l'hypothèse qui tend à avoir en la figure du bouc la représentation de la faiblesse de l'esprit, qui conditionne l'importance accordée à la chair. Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, *op. cit.*, p. 32.

[881] *Bestiaires du Moyen Âge*, éd. Gabriel Bianciotto Paris, Stock, 1980, p. 21.

[882] À vrai dire, ce motif est récurrent et ne se cantonne pas à l'extérieur de l'édifice. On le trouve, par exemple, sur certains chapiteaux de la nef sous les traits de dragons se mordant la queue.

Le motif de l'autodévoration représente autant le mal porté à sa propre nature que la méconnaissance de soi, qui en est la source. Comme selon Boèce, à Aulnay, l'inscience de soi est vraisemblablement la cause de la victoire de la bestialité et du vice. Ainsi, la morsure de son propre corps dépeint probablement le péché comme un préjudice porté par soi-même à soi-même. Dans le même temps, il constitue un préjudice au dessein alloué par Dieu. Ceux qui pensèrent les sculptures ont possiblement voulu indiquer la voie de conséquence entre le péché et la méconnaissance de soi. Ils ont probablement été influencés, directement ou non, par la lecture de Boèce qui écrit que :

> « Le sort de la nature humaine est de ne dominer le monde qu'au moment où elle se connaît elle-même ; elle s'abaisserait cependant au-dessous des bêtes, si elle cessait de se connaître, car, pour les autres êtres vivants, s'ignorer est une loi de leur nature, pour les hommes, c'est une dépravation[883]. »

L'autodévoration est le motif le plus apte à figurer la corruption du péché, mais également sa mauvaise connaissance de lui-même. Le péché constitue un non-respect et un oubli de sa propre personne. Par conséquent, il « ronge » véritablement celui qu'il habite.

[883] Boèce, *La consolation de la philosophie*, *op. cit*. II, prose V, p. 66-67.

La bouche, source du péché

Sur la sculpture d'Aulnay, la bouche semble figurée comme l'instrument par excellence du péché. De la sorte, sur la voussure externe, un homme est représenté maîtrisant un lion. Il tient la mâchoire du fauve. Sa figuration rappelle l'épisode de Samson dominant le fauve, épisode présent à trois reprises sur les chapiteaux de l'abbatiale, notamment sur la pile nord-ouest de la croisée du transept [Figure 69]. Toutefois, sur la voussure, l'homme ne paraît pas prendre garde à l'animal, contrairement à Samson qui détourne systématiquement sa tête, voire son buste entier, du fauve. C'est pourquoi nous pensons qu'il faut reconnaître dans la figure de la voussure l'image d'un dompteur, imprudent et orgueilleux, comme il est possible d'en voir l'une des images sculptées au portail de Santa-Maria de Covet, figurant un homme qui porte sa main dans la gueule d'un fauve[884]. Sur l'édifice espagnol, la proximité entre la représentation du dompteur et celle de scènes de désordre, résultant de la Chute, est explicitée par la mise en image de la faute originelle. De même, à Aulnay, l'impossible domination de l'homme sur l'animal est apparente. Là encore, le groupe sculpté figure une confusion inhérente au péché : le péché originel a nui à la domination initiale et paradisiaque de l'homme sur l'animal[885]. Cette idée n'est pas étrangère, par ailleurs, à des théologiens contemporains au décor comme, par exemple, à Pierre le Mangeur. Dans son *Histoire scolastique*, l'auteur fait de la disparition de domination de l'homme sur le lion, la conséquence directe de la Chute et du péché[886]. Le lion est un animal dangereux, mais aussi à la signification royale. Il s'agit probablement de l'animal le plus pertinent pour représenter l'imprudence de celui qui n'a pas conscience du péril induit

---

[884] L'image de Samson est ambivalente au Moyen Âge, si bien qu'il figure fréquemment l'orgueil, lui qui est trompé par une femme, Dalila ; On retrouve cet épisode sur l'un des chapiteaux d'Aulnay. Hidalgo Sánchez Santiaga, « Samson, les jongleurs et le Seigneur des Animaux : images bibliques et images profanes au seuil d'un portail gothique » dans *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale, op. cit.*, p. 153-164, plus précisément p. 153-157.

[885] C'est notamment pour cet aspect qu'il nous paraît possible qu'elle fasse écho au dompteur décrit par Boèce : « Les lions carthaginois peuvent porter des chaînes magnifiques, prendre à la main la nourriture qu'on leur donne, et craindre le maître cruel, habitués aux coups qui les frappent : mais que le sang vienne à teindre leur gueule sauvage, leur cœur, hier encore apaisé, se réveille, et, dans un rugissement profond, ils se souviennent d'eux-mêmes, ils brisent leurs nœuds, libèrent leur cou, et, déchiré le premier de leur dent sanglante, le dompteur assouvit leur colère et leur rage. » Boèce, *La consolation de philosophie*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, *metrum* III, p. 92-93.

[886] « Note here that because of his sin, man lost sovereignty over large animals like the lion so that he would know that the lost sovereignty because of his sin. », Peggy Mc Cracken, *In the skin of a beast: sovereignty and animality in medieval France*, Chicago, The university of Chicago Press, 2017, p. 41.

par la Chute et de son propre état peccamineux. La signification du fauve, ambivalente, est parfois rattachée à l'orgueil. Basile de Césarée décrit, à ce titre, le lion comme « un tyran au milieu des animaux, il est d'un naturel si orgueilleux qu'il ne supporte pas d'avoir, dans la foule, des égaux[887] ».

Au-delà de ces sources envisageables, il nous semble que la valeur négative du groupe est compréhensible à la lumière de l'image du premier fauve, représenté à la naissance de la voussure, côté gauche. Ici, le lion combat un serpent. Il est représenté mordu à la gueule par le reptile [Figure 76]. Au milieu de la voussure, l'homme qui tend ses mains dans la gueule du félin, sans en vérifier l'éventuelle impureté, serait donc une représentation de l'inconscience et de l'arrogance. La figure personnaliserait, de fait, l'orgueil tout comme le premier lion, à gauche, qui ne se protège ni de la ruse ni du venin du serpent[888]. Le motif rappellerait la mise en garde de Pierre : « Soyez sobre, veillez. Votre adversaire, le diable, rôde comme un lion rugissant, cherchant qui il dévorera[889] ».

En outre, la figure qui suit à droite renforce l'idée de danger lié au lion. Son cou est comparable à celui du serpent, mais sa gueule possède des dents acérées identiques à celles du fauve. La créature hybride souligne peut-être également la notion de contagion du péché. Le mal serait à l'origine d'une hybridation, le lion, mordu par le serpent, devenant lui-même reptile. La contagion paraît être avant tout de nature orale : dans les deux groupes où le lion est figuré, la gueule de l'animal entre en contact avec son partenaire. Quoi qu'il en soit, le parallèle visuel qui lie l'image de l'homme sur le fauve et celle de l'hybride mi-fauve mi-serpent, est une opposition morale autant que structurelle, dans la mesure où la contorsion de la créature hybride tranche avec la stature du lion.

La gueule aux dents acérées du quadrupède hybride de la voussure peut aussi être rapprochée de la mâchoire des démons, possédant une dentition similaire. Force est de constater que la bouche paraît avoir une signification morale particulièrement développée à Aulnay[890].

---

[887] Basile de Césarée, *Homélies sur l'Hexaéméron*, *op. cit.*, Homélie IX, 82 B, p. 491.

[888] Sur le lion comme symbole de l'orgueil et le serpent de la perfidie, voir Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, op. cit., p. 57.

[889] 1 Co. 5, 8

[890] Michael Camille souligne à raison l'importance de la bouche et de la mastication. Ces derniers sont les signes de la bonne ou mauvaise pratique spirituelle. Michael Camille, *Images dans les marges*, *op. cit.*, p. 88. ; À propos du trumeau de Souillac, Éric Palazzo met également en exergue une prééminence accordée à l'oralité qui, sous les signes graphiques de la bouche et de la dévoration, rend compte d'une « débauche sensorielle ». Celle-ci permet une activation des sens du regardeur, en vue de

La morsure, l'autodévoration et les dents prééminentes sont des signes de souillures et de transmission du péché. Le rôle de la bouche, instrument du vice, est d'autant plus probant qu'une pesée des âmes originale est représentée sur le chapiteau de gauche de la baie sud-est [891]. Sur cette image, saint Michel vérifie la bouche d'un quadrupède ailé qu'il tient ouverte de sa main [Figure 70]. Ce dernier est juché sur la gueule béante d'un démon. La créature hybride, soumise au jugement de la balance, possède les ailes, les griffes et le front d'un oiseau, mais son corps et sa gueule sont ceux d'un quadrupède. Amalgame entre un quadrupède et un oiseau, la figure hybride est issue de la fusion des deux figures qui se chevauchent fréquemment à Aulnay et sont les animaux les plus représentés. L'association paraît, dès lors, faire de la créature une allégorie du pécheur, ce que conforte sa situation. La pesée des âmes est très particulière à Saint-Pierre. Si l'on retrouve des structures très similaires de pesée dans la région, comme à Saint-Martin d'Arces-sur-Girondes, il n'est jamais question d'une créature hybride dans la balance du saint[892].

À Aulnay, saint Michel semble vérifier la gueule du quadrupède ailé qu'il s'apprête à peser, comme pour en jauger la pureté. Cette image est probablement le fruit d'une idée que l'on rencontre par ailleurs dans des traités moraux. Defensor de Ligugé évoque, au VIIe siècle, le fait que les paroles seront « pesées à la balance [893] ». Toutefois, la vérification buccale ne semble pas uniquement liée à la parole sur le chapiteau. La même action est figurée sur le chapiteau de droite du côté droit de la baie d'axe de la façade. Ici, l'inspection de la bouche est appliquée à un dragon à deux têtes [Figure 71]. Sur la gauche du chapiteau, la gueule de la première des têtes est examinée avec un bâton par l'homme, écrasant de son corps la queue du dragon. L'homme soumet, par son attitude, les deux endroits où est concentrée la puissance néfaste du dragon[894]. Sur la droite du chapiteau, un deuxième homme se sert d'un bâton qu'il

---

la réalisation plénière de celle en œuvre lors de la liturgie. Éric Palazzo, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 137.

[891] Sur le motif de « l'absorption par la gueule », voir Marcel Durliat, « Le monde animal et ses représentations iconographiques du XIe au XVe siècle », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, n° 1, vol. 15, 1984, p. 73-92, p. 77-78.

[892] On retrouve toutefois un fauve dans cette situation sur l'un des chapiteaux de l'Abbaye-aux-Dames de Saintes.

[893] Defensor de Ligugé, *Livre d'étincelles*. *I, Ch. 1-32*, éd. Henri Rochais, Paris, Les Éditions du Cerf, 1961, chap. 24, p. 339.

[894] Jacques Le Goff, *Pour un autre Moyen Âge : temps, travail et culture en Occident : 18 essai*s, Paris, Gallimard, 1997, p. 248. ; Corinne Pierreville, « Le dragon dans la littérature et les arts médiévaux », 2011, ⟨hal-01570988⟩

plante dans le flanc de la bête pour la tuer. L'action de ce dernier paraît vouée à l'échec. L'homme, qui n'a pas pris la précaution de sonder la gueule du monstre, est atteint par les flammes de celui qu'il a voulu tuer. En outre, le personnage se retrouve lui-même atteint par le péché à cause de sa violence. Des liens, sortant du sol, viennent nouer ses poignets. Ils expriment l'asservissement causé par son action. À cause de son imprudence et de sa véhémence, l'homme devient esclave de ses pulsions. On retrouve la même idée sur le chapiteau droit d'une autre baie. Sur ce chapiteau, un homme chevauche un fauve. Il vérifie sa bouche à l'aide d'un bâton [Figure 72]. En opposition à cette image, le chapiteau gauche de la même baie accueille la représentation d'hommes aux têtes dévorées par des fauves.

Enfin, la répétition en trois endroits de l'image de Samson, ouvrant la gueule du lion, est peut-être inscrite dans la même perspective herméneutique : la moralité paraît bien être décelable dans la gueule. Quoi qu'il en soit, la valeur attribuée à la bouche est particulièrement insistante sur les sculptures. Sur le décor de Saint-Pierre d'Aulnay, cette partie du corps semble être l'outil par excellence de la pureté ou, au contraire, de l'égarement moral des figures. Une telle conception n'est pas sans rappeler l'importance du langage chez Gilbert de la Porrée. Le langage est, selon le théologien, un instrument ambivalent. Il permet l'appréhension des principes divins, mais peut également servir l'imagination peccamineuse de l'homme, un aspect que nous développerons plus amplement ultérieurement. Sur les représentations sculptées, il est manifestement question du bon usage de la bouche : le langage est le moyen de l'ascension spirituelle ou, à l'inverse, l'outil de la déchéance de l'homme.

Le mal comme bestialisation

Perdre sa forme

Face au manquement envers Dieu et à l'égard de soi-même, le juste cheminement de l'homme est motivé par la recherche d'une conformité à son statut d'*imago Dei*. Il convient qu'il soit conforme à sa propre nature. La dégradation de l'homme au rang de l'animal résulte de son échec à s'élever à une similitude avec le principe d'« homme », formulé par Dieu. Chez saint Augustin, une nette opposition est théorisée entre l'immortalité de l'âme, qui est d'essence

divine, et la « privatisation de forme » qu'elle subit par l'effet du péché[895]. L'expression de *regio dissimilitudinis*, région de la dissemblance, connaîtra à sa suite un large retentissement parmi les œuvres des théologiens du XIIe siècle, période pendant laquelle le terme sera constamment repris[896]. Toutefois, la perte de forme induite par le péché reçoit une importance particulière dans le système théologique formulé par Gilbert de la Porrée. Selon la théorie de la conformité, la forme correspond à un principe abstrait. Le principe peut être en effet dit forme, car il imprime ses contours à l'être dans la matière. Aussi, à Aulnay, l'animalisation et l'hybridation formelles sont véritablement les marques d'un abaissement ontologique de l'homme.

La représentation du centaure chassant le cerf est révélatrice à ce sujet [Figure 73]. De même que sur l'*hircus* et l'âne, sur le groupe sculpté du cerf et du centaure, l'absence de contrôle corporel est représentée par les phallus dressés des figures. Les quatre êtres que sont l'âne, le cerf, le centaure, et le bouc qui les flanque à droite, ont la réputation d'user d'une sexualité excessive. Leurs cornes, nous l'avons évoqué, sont fréquemment considérées comme des signes de lubricité : elles sont vues comme des équivalents de leur phallus[897]. Signes de lascivité, les sexes dressés sont possiblement, de manière plus vaste, les indices d'un désir qui n'est pas soumis au contrôle de la part raisonnable de l'être[898].

Le cerf est un animal qui reçoit habituellement une signification positive, christique ou relative aux néophytes. Il peut néanmoins lui être attribuée une interprétation foncièrement

---

[895] Émile Zum Brunn, « Le dilemme de l'être et du néant chez saint Augustin. Des premiers dialogues aux "Confessions" », *Recherches Augustiniennes et Patristiques*, n° 6, 1969, p. 3-102, plus précisément p. 39-41.

[896] Augustin, *Confessions, tome I, Livres I-VIII*, éd. Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, 1947, Livre VII, 10, 16, 22, p. 62. Le détail des théories sur cette idée est étudié dans Robert Javelet, *Image et ressemblance au douzième siècle*, *op. cit.*; voir aussi Étienne Henry Gilson, « *Regio dissimilitudinis* de Platon à saint Bernard de Clairvaux », *Mediaeval Studies*, vol. 9, 1947, p. 108-130 ; Pierre Courcelle, « Treize nouveaux textes sur la "région de dissemblance", *Revue des études augustiniennes*, vol. 16, 1970, p. 271-281.

[897] Sur la symbolique des cornes, voir Xénia Muratova, « Les animaux à cornes dans les manuscrits des bestiaires : tradition antique et interprétations médiévales », *Cornes et plumes dans la littérature médiévale : Attributs, signes et emblèmes*, éd. Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2016, p. 133-165.

[898] L'érection est, chez Aristote, le signe d'un corps qui se meut sans décision intellectuelle. Aristote, *Le mouvement des animaux ; suivi de La locomotion des animaux*, éd. Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2013, p. 70-71.

négative : le cerf figure alors le pécheur, voire le diable[899]. Dans cette situation, l'animal est aux abois. Il tente de se dérober à sa propre faute et aux conséquences de celle-ci[900]. Cela semble être le cas à Aulnay. Au phallus dressé de la figure, qui laisse peu de doutes sur son caractère peccamineux, s'ajoute l'attitude du cervidé. Le cerf a les yeux tournés vers la frise supérieure cantonnant la voussure. Comme nous l'avons observé à propos d'autres figures, l'orientation du regard peut être comprise comme une indication de la direction vers laquelle tend le désir de son acteur. Non seulement l'animal a le sexe en érection, mais il prend modèle sur la suite de quadrupèdes se mordant la queue de la frise. Le cerf de la voussure d'Aulnay ne peut donc pas être considéré comme celui qui « brame après les sources d'eaux vives[901] ».

Le message développé par l'image corrobore cette condamnation. Le cerf est, en effet, la proie du centaure qui le chasse. Or, en contexte ecclésial, la chasse est fréquemment l'indicateur d'une déviance. Très mal considérée par le milieu clérical, elle est vue comme une passion abêtissante, rapprochant l'homme de ses instincts animaux[902]. En pratiquant la prédation, l'homme devient lui-même *bestia*, animal sauvage[903]. Sur l'image sculptée d'Aulnay, il semble bien que l'activité cynégétique du chasseur-centaure soit la cause de sa forme hybride. Le centaure ne possède plus qu'une partie d'être humain[904]. La moitié basse de son corps est animale : en ses parties inférieures « résident les bas instincts, celles qui sont en contact avec la terre et sa matérialité[905] ». Le cheval, animal par excellence de la chasse, n'est pas ici une monture : il se confond avec le chasseur[906]. Aussi, l'hybridation permet de pousser

---

[899] Sur le portail de Saint-Zénon de Vérone, il est un animal diabolique entraînant Théodoric et dont les ramures se confondent avec le bâton d'un diable.

[900] Jacques Voisenet et Pierre Bonnassie, *Bestiaire chrétien, op. cit.*, p. 103.

[901] Ps. XLI

[902] Philippe Buc et Jacques Le Goff, *L'ambiguïté du Livre : prince, pouvoir et peuple dans les commentaires de la Bible au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1994, p. 112-122. ; Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval, op. cit.*, p. 221-224 ; Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge, op. cit.*, p. 34-35.

[903] Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval, op. cit.*, p. 194-199.

[904] Jacqueline Leclercq-Marx, « Le centaure dans l'art préroman et roman : sources d'inspiration et modes de transmission », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. 37, 2006, p. 33-42.

[905] Christian Heck et Rémy Cordonnier, *Le bestiaire médiéval, op. cit.*, p. 226.

[906] L'image et son interprétation ressemblent fortement à celles, traditionnelles, du sagittaire-centaure tournant son buste en direction du capricorne, sous les traits du bouc ou du cerf, et décochant une flèche telle qu'on la rencontre sur les zodiaques médiévaux de l'époque, par exemple celui de Civray. Sur la signification du cerf et du centaure, voir Jean Bayet, « Le symbolisme du cerf et du centaure à la Porte Rouge de Notre-Dame de Paris », *Publications de l'École française de Rome*, n° 1, vol. 21, 1974,

dans ses retranchements l'idée de « la passivité du chevauchement qui abaisse son cavalier au rang de sa monture, et où l'homme est mené par ses désirs "bestiaux"[907] ». Par ailleurs, le buste humain de la figure est tourné à l'opposé de son bas corps. La torsion du corps traduit visuellement une contradiction ou, du moins, une tension intérieure. Elle montre possiblement que la figure ne maîtrise pas la part animale qui le guide et le caractérise pourtant[908]. De surcroît, le corps animalisé du chasseur fait partiellement de celui-ci l'équivalent de sa proie. La partie inférieure chevaline du centaure s'inscrit visuellement en écho à celle du cerf. Son sexe dressé, à l'instar de celui du cervidé, désigne sa lubricité, un trait là aussi bestial[909].

Le parallèle formel entre la figure qui chasse et celle qui est chassée établit un rapport d'équivalence entre les deux représentations péjoratives. Le chasseur, en poursuivant le cerf, devient lui-même une figure soumise au vice. Comme l'indique son hybridation, le rendant en partie conforme au gibier, l'homme s'abaisse au rang de l'animal en le chassant. Il devient de la même nature que sa proie[910]. La chasse est ainsi représentée comme une activité tournée vers des désirs terrestres auxquels elle attache l'homme. Par l'action cynégétique, non seulement l'homme se transforme lui-même en animal, mais il devient la proie de ce qu'il croyait pourtant chasser ou, tout au moins, celle de ses propres instincts. Dans le même temps, il délaisse la voie à laquelle il est appelé, en tant qu'être raisonnable.

Si l'on regarde attentivement le groupe sculpté, on remarque la présence d'une corde entravant le cerf [Figure 74]. Les marques d'un cordage sculpté, s'enroulant autour des pattes du cervidé et au niveau de son buste, sont encore visibles. Ce motif vient peut-être renforcer l'idée d'une mauvaise pratique de la chasse, la proie étant déjà captive. Toutefois, il nous semble plus probable que son rôle soit d'insister sur la relation du cerf au chasseur. L'élément

---

p. 451-498. L'auteur explicite l'utilisation de ces symboles animaux sur les sculptures dans un étagement symbolique d'après une influence aristotélicienne. Selon, lui, cette répartition des créatures à Notre-Dame est réalisée conformément à une « échelle biologique » ou « un échelonnement dégressif des apparences démoniaques » (p. 67) et relève d'une fonction eschatologique.

[907] Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, *op. cit.*, p. 41.

[908] Jacques Voisenet et Pierre Bonnassie, *Bestiaire chrétien*, *op. cit.*, p. 220-221 ; p. 299-300 ; L'image s'oppose à celle du bon cavalier, c'est-à-dire celui qui contrôle sa monture. Cette dernière est, par ailleurs, souvent assimilée à la destinée du cavalier, qu'il décide ou non de prendre en main.

[909] Sur la lubricité du cheval, voir Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, *op. cit.*, p. 274, note 76.

[910] « Ainsi, lorsque le centaure est lui-même en train de chasser un autre animal, il évoque plutôt le combat intérieur, l'une des chasses les plus courantes du centaure étant le cerf. », Christian Heck et Rémy Cordonnier, *Le bestiaire médiéval*, *op. cit.*, p. 226.

cassé dans le dos du cerf est possiblement une deuxième flèche. Une flèche est, en effet, encore sur l'arc du chasseur, qui ne la pointe pas dans la même direction. Il est également possible que ce motif soit un morceau du cordage qui enserre le buste du cerf. Rien ne permet de trancher. Quoi qu'il en soit, une corde, dont les marques sont visibles autour des membres du cerf, retient celui-ci dans sa course.

Dans ce groupe, une fois de plus, l'impact de Boèce est sensible. L'auteur utilise, en effet, la métaphore de la chasse pour désigner l'égarement de l'homme qui, cherchant le bonheur, se tourne vers les choses terrestres, guidé par ses instincts. Pourtant, explique l'auteur, l'homme devrait privilégier les choses spirituelles, seules capables de mener au bonheur tant convoité :

> « Comme les hommes sont malheureux de prendre le chemin détourné où les conduit l'ignorance ! […] s'il vous plaît de poursuivre des chevreuils, vous ne pénétrez pas dans les eaux Tyrrhéniennes ; que dis-je ? Les hommes connaissent […] les eaux qui sont propices à la pourpre rutilante, ils savent aussi quelles mers ont le plus de poissons délicats ou d'oursins épineux. Mais où se cache le bien qu'ils désirent, voilà ce que dans leur aveuglement ils acceptent d'ignorer, et ce qui s'est enfui par-delà le ciel chargé d'étoiles, ils le cherchent dans l'abîme des terres[911]. »

Chassant le cerf plutôt que de chercher les biens immatériels, le chasseur se retrouve prisonnier de ce qu'il désire, privé de sa puissance, comme « un homme incapable d'empêcher qu'un autre ait sur lui le pouvoir qu'il a lui-même sur autrui[912] ».

---

[911] Boèce, *La consolation de la philosophie*, *op. cit.*, III, *metrum* VIII, p 114-115.

[912] *Ibid.*, *prosa* 6, 12, p. 72-73.

La violence, le propre de l'animal

La dénonciation de la violence et la représentation de l'abaissement de l'homme occasionné par la chasse peuvent éclairer la signification du groupe le plus à droite de la voussure [Figure 75]. Le combat du dragon et du lion fait écho aux deux figures suivantes. Tous les êtres semblent réunis sous le thème de la colère non contrôlée[913]. La créature hybride, à tête humaine et au bas corps identique à celui du reptile, chasse un loup à la machette. La confrontation entre les deux créatures renvoie au combat entre le dragon et le lion, plus à gauche, sans en être l'équivalent. Les deux scènes sont, en effet, associées à la notion de violence. Cette dernière est le signe d'un désordre. D'une part, la brutalité s'oppose à la cohabitation pacifique originelle entre les animaux. D'autre part, elle entraîne une confusion de nature entre l'homme et l'animal : les images témoignent du non-respect des catégories de la Création. La hiérarchie originelle est brouillée sous l'influence néfaste du vice.

Tout comme le centaure-chasseur, l'homme-dragon diminue sa condition d'homme par la chasse, décrite comme indigne[914]. Son corps a la forme d'un reptile. Le serpent est un animal foncièrement péjoratif. Il est un signe de déloyauté et son apparence est celle du diable. En cela, l'animalisation du corps fait du chasseur l'équivalent de celui qu'il chasse, le loup, un autre signe du diable[915]. Outre la profusion de son pelage et sa physionomie assez réaliste, la figure sculptée a une posture caractéristique, attribuée au loup dans les bestiaires. L'animal est tourné, dos à son assaillant. Sa position permet peut-être de lui attribuer une parenté avec les créatures diaboliques. Le loup est, en effet, assimilé au diable, car il est réputé puissant de face, mais faible à l'arrière[916]. Ses pattes, levées sur sa tête comme pour mieux le protéger, et sa queue,

---

[913] Ainsi peut-on lire cette signification du serpent et du lion dans le *Liber scintillarum* de Defensor de Ligugé qui se sert de ces figures dans son chapitre *De Iracundia*, comparant le « rugissement du lion, [à] la colère du roi » et affirmant qu'« il n'est point de pire tête que la tête d'un serpent ; il n'est pas de colère plus colère que celle d'un ennemi ». Selon le théologien, la colère, qu'elle soit celle du juste ou celle de l'adversaire « sera coupable au jugement ». Défensor de Ligugé, *Livre d'étincelles*, *op. cit*., chap. 19, p. 289-295.

[914] Le loup et le lion sont les types même de l'homme brutal. Jacques Voisenet et Pierre Bonnassie, *Bestiaire chrétien, op. cit.,* p. 51.

[915] Cette perfidie le tient fréquemment pour l'opposé du chien domestiqué et loyal, même si ce contraste ne peut être lu dans les sculptures, puisque le chien y a une symbolique différente, certes, mais négative elle-aussi. McCracken Peggy, *In the skin of a beast, op. cit*., p. 45-48.

[916] Cette idée est développée par Isidore de Séville qui l'applique au lion. Isidore de Séville, *Étymologies. Livre XII, Des animaux*, éd. André Jacques, Paris, Les Belles Lettres, 1986, II, 4.

rabattue, témoignent de la faiblesse du loup face au chasseur, qu'il fuit manifestement[917]. De surcroît, bien qu'elle soit cassée aujourd'hui, l'une des pattes arrière du loup est relevée et semble aboutir au côté gauche de sa gueule. Dès lors, la représentation semble inspirée de l'idée répandue selon laquelle le loup, s'il lui arrive de faire du bruit en se déplaçant lors de ses méfaits, se mord la patte pour se punir[918].

L'image du loup, se mordant la patte, renforce le principe d'un préjudice porté par le pécheur sur lui-même que l'on observe sur la figure du bouc, transpercé par ses cornes, ou des quadrupèdes, se mordant la queue. Dans l'image, les caractéristiques du loup mettent, en tout cas, en avant un même aspect de l'animal : sa fourberie. Le loup est en effet réputé se servir de sa faiblesse pour mieux abuser ceux qui l'entourent[919]. À l'instar du chasseur de cerf, répondant « au mal par le mal » le chasseur de loup semble être tombé dans le piège du diable. L'animal est devenu un prédateur après la Chute. De même, l'homme devient à son tour un prédateur[920].

C'est également le cas du lion, animal à la valeur ambivalente, qui combat le serpent sur la sculpture. Le fauve, signe positif de puissance, n'est probablement pas considéré sous cet angle dans ce groupe. Effectivement, il se fait mordre à la gueule par l'hybride à cou de reptile de telle manière qu'il semble contaminé par son venin, devenant, de la sorte, impur comme celui qu'il combat [Figure 76]. La queue des reptiles est traditionnellement interprétée comme le signe des pensées viles des hommes incapables de s'élever, mais qui rampent au contraire dans la fange. La morsure du serpent est peut-être, quant à elle, l'image de l'action des vices qui « nous corrompent de l'intérieur [et sont] comme le venin de vipère, et blessent mortellement notre âme d'une plaie cruelle[921] ».

Une dégradation de la nature humaine

---

[917] Selon Isidore de Séville, la force du loup réside dans ses pattes. *Ibid*., II, 23-24.

[918] Christian Heck et Rémy Cordonnier, *Le bestiaire médiéval*, *op. cit*., p. 393.

[919] Mat. 7, 15 ; Ac. 20, 29

[920] Sur le loup et son rapport à l'homme comme signe d'une inversion originelle voir le chapitre « The social wolf : domestication, affect, and social contract », dans Peggy Mc Cracken, *In the skin of a beast*, *op. cit*., p. 37-67.

[921] Jonas d'orléans, *De institutione laïcali*, I, 17, PL CVI, 155, trad. et cit. Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, *op. cit*., p. 97.

Ce qui mène l'homme à la violence est possiblement décrit plus à droite. Ici, la figure représentée est similaire dans sa partie humaine au chasseur de loup : le visage à barbe et les cheveux longs et raides à frange de l'onocentaure sont strictement analogues à ceux de l'hybride à corps de dragon [Figure 77]. Les deux figures sont, par ailleurs, vêtues des mêmes capes. Les êtres sont similaires en leur partie humaine. Leur partie animale, en revanche, diffère. La confrontation est intéressante : elle permet de mieux définir la valeur de l'hybridation sur la voussure. Il semble presque certain que les images de créatures hybrides ne doivent pas être lues comme les transcriptions d'une réalité palpable : ces créatures, par définition, n'existent pas. La reprise de plusieurs motifs sur des figures différentes est, à cet égard, signifiante. Nous reviendrons ultérieurement plus en détail sur cet aspect essentiel de l'image. Nous pouvons, toutefois, affirmer dès à présent que les êtres de la voussure figurent une réalité intérieure, celle de l'état peccamineux. Le péché animalise ou bestialise l'homme. Ce dernier devient, dès lors, composé de ce que son iniquité fait de lui. Les images de la partie gauche de la voussure mettent en confrontation la violence des animaux entre eux et celle de l'homme avec l'animal. Elles viennent établir une similitude entre ces figures. Elles sont, de la sorte, les signes de l'état de déchéance de l'homme, selon l'idée qui voudrait que :

> « Puisque la raison ne domine pas le mouvement qui leur est naturel, les bêtes irascibles se combattent les unes les autres, sous le coup de la colère. Les espèces très musclées et fortes ne tirent nul profit ni avantage de leur puissance, mais elles tombent, du fait de leur nature irrationnelle, sous la domination de [l'homme], être raisonnable. […] . Pour nous aussi, si le raisonnement ne dirige pas ces impulsions dans un sens convenable et si les passions dominent le pouvoir de l'esprit, l'homme se transforme alors en être sans raison, sans pensée ; il perd cette part spirituelle et semblable à Dieu pour s'abrutir sous l'assaut de telles passions[922]. »

La présence de l'onocentaure sur la voussure indique probablement que la sottise ou l'ignorance, signifiée par l'âne, mène l'homme à la violence. Le motif de la cape à fibule qui drape le chasseur de loup, l'onocentaure et le centaure-chasseur de cerf permet de créer un lien entre ces trois êtres : ils partagent une valeur commune qui est possiblement de signifier la

[922] Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, op. cit., I, 46, p. 56.

violence. Vêtement profane à fibule, partagé par les trois figures, la cape permet également de considérer celles-ci comme les images animalisées de laïcs. Le message moral qui leur est rattaché, c'est-à-dire la mise en garde contre la violence, la bêtise et l'égarement, s'adresse peut-être plus particulièrement à l'ensemble des laïcs. La condamnation de la violence n'est pas uniquement développée sur la voussure. Nous pouvons prendre la mesure de son importance en observant le chapiteau de la pile sud-est de la croisée du transept. Sur le chapiteau sont sculptés des soldats, agenouillés et parés d'une cotte de mailles. Les têtes des personnages sont avalées par des animaux à la dentition prononcée et acérée. La violence de la fonction martiale de ces hommes, dont témoignent leurs vêtements, est liée, au sein de la même image, à la bestialité et à la souillure morale puisqu'ils sont dévorés à la tête. Bien que les êtres qui enserrent les soldats soient probablement des démons, rien ne permet d'identifier une scène infernale. Les figures peuvent être simplement comprises comme des allégories de la nature peccamineuse et délétère des hommes violents.

Sur les figures d'ânes, d'oiseaux ou de quadrupèdes, la non-adéquation entre l'être sensible des figures et leur nature, attribuée originellement par le divin, est traduite par un décalage comportemental. L'image indique un écart entre la qualité d'une figure et une action. Sur les figures que nous venons d'étudier, le désaccord est renforcé par la mise en image d'une difformité corporelle : l'hybridité. L'hybridation est le résultat et la représentation la plus appropriée d'une anomalie morale : l'humanité des figures, intrinsèquement une et noble, est désormais divisée. Les figures se sont abaissées : elles sont transformées, en partie, en bête. La forme hétéroclite des êtres est la marque visible d'un morcellement mis en œuvre en l'esprit. Selon Boèce, par l'effet des égarements du désir, « ce qui est par nature simple et un, l'homme le sépare, dans une erreur qui le conduit de la vérité et de la perfection au mensonge et à l'imperfection[923] ». Détournant la nature véritable des choses et la sienne propre, l'homme se conforme à des principes qui ne correspondent pas à ceux formulés par Dieu. Il devient, dès lors, lui-même une créature hybride : les principes qui le guident lui donnent forme.

[923] Boèce, *La consolation de la philosophie, op. cit.*, III, prose 9, 4, p. 116-117.

Théorie de la composition et image

La composition accidentelle

Un englobement croissant

Le groupe à droite de la voussure est certainement le plus difficile à analyser, parce qu'ayant subi plus fortement la dégradation de ses sculptures [Figure 78]. Il nous semble, cependant, pertinent de parler de groupe et de rassembler, sous un principe commun, les six figures suivant la scène de l'âne enseignant au chien, sur la droite. Cinq des six êtres possèdent des caractéristiques ornithomorphes. Les particularités physiques du hibou étaient déjà figurées par deux fois sur la voussure. Ainsi, une représentation entière de l'animal nocturne est sculptée. Le hibou est aussi figuré en tant que partie d'une créature hybride, pourvue par ailleurs d'un corps à queue de dragon et d'une tête humaine.

La présence du hibou sur la voussure externe signifie probablement l'égarement de l'homme qui va de pair avec le péché [Figure 79]. L'image du rapace nocturne fait partie des représentations animales, non de celles qui sont animalisées ou sujettes à l'hybridation[924]. La figure sert un discours différent de celui des hybrides, du point de vue allégorique. Toutefois, on observe la reprise de la figure de hibou en plusieurs endroits, dans le cadre d'une hybridation. Cet aspect explique peut-être pourquoi le concepteur du programme a cru bon de placer, dans la voussure, la figure du hibou. Cette dernière possède un corps semblable à celui des créatures hybrides. La présence du hibou, figuré en entier, permet possiblement l'identification des parties des hybrides qui sont analogues au corps de l'animal.

Au hibou, figure ambivalente, est largement attribuée une valeur négative dans le monde chrétien. Rejeté au niveau des interdits alimentaires dans l'Ancien Testament, c'est surtout en

[924] L'un des chapiteaux représente ce même corps de hibou surmonté d'un masque, signe d'hypocrisie. Le masque semble être retiré par un homme qui en attrape la barbe. L'hybridation, comme le déguisement sont les signes d'un changement de forme volontaire et d'une démission de sa condition naturelle.

tant que rapace nocturne que le hibou est commenté péjorativement[925]. Choisissant la nuit et les ténèbres plutôt que la lumière, il est le signe de l'aveuglement intentionnel de l'homme, fuyant la clarté de la vérité et de la grâce spirituelle[926]. Ainsi, Hugues de Fouilloy dans son *De avibus*, rédigé vers 1130, voit dans le hibou une image du pécheur, se complaisant « dans la décrépitude et se délectant de son péché, détestant la lumière de la vérité » tandis qu'il porte des « plumes qui figurent l'exubérance de la chair et la légèreté de l'esprit[927] ». Déjà, dans la *Consolation de la Philosophie*, les méchants sont décrits ainsi par Boèce :

> « Leurs yeux sont habitués aux ténèbres, et ils ne peuvent les lever vers la lumière de la vérité éclatante, ils ressemblent aux oiseaux dont le regard est illuminé par la nuit et aveuglé par le jour ; en consultant, non point l'ordre des choses, mais leurs propres impressions, ils s'imaginent que pouvoir le mal et demeurer impuni constitue un bonheur[928]. »

À Aulnay, l'image, totale ou partielle, de l'oiseau de nuit est répétée. La figure de l'animal constitue une antienne, ponctuant la voussure. La représentation du hibou vient probablement accentuer la dimension négative de l'ensemble des figures de la voussure. Elle accentue l'assimilation de la totalité des êtres sculptés aux pécheurs, et ce particulièrement lorsqu'elle est utilisée à la faveur d'une hybridation[929]. Ce n'est pas le seul motif récurrent sur les sculptures. Ainsi, le visage de l'hybride de gauche, dont la principale caractéristique est une longue barbe séparée en mèches ondulées, revient cinq fois dans la voussure, sur des figures diverses quant à leur corps. On observe ce visage sur la figure du cyclope et il est visible trois fois, sur les figures à corps de chouette du groupe de droite. Parce qu'elle possède un visage

---

[925] Lev. 2, 17 ; Dt. 14, 17

[926] Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, *op. cit.*, p. 126-127 ; p. 315 ; Marcello Angheben, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 376-379.

[927] L'identification de l'auteur comme étant Hugues de Saint-Victor a été remise en cause mais le traité a été, très tôt, attribué à cet auteur, Hugues de Fouilloy, *De Avibus*, PL 177,30-45, trad. et cit. Rémy Cordonnier, *L'illustration du « De Avibus » de Hugues de Fouilloy : symbolisme animal et méthode d'enseignement au Moyen Âge*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Heck, soutenue en 2007.

[928] Boèce, *La consolation de la philosophie*, *op. cit.*, 4, 27, p. 180-181.

[929] La valeur négative des représentations saintongeoises du rapace ne peut, en tout cas, être niée si l'on observe les piliers méridionaux de la nef. Sur les corbeilles ces rapaces se font, en effet, dévorer par des fauves.

semblable, la créature hybride à corps d'oiseau et queue de dragon semble être mise en relation avec la figure que l'on a pu qualifier de sirène, parce qu'elle possède un corps d'oiseau [Figure 80]. Ici, la face humaine à barbe est vraisemblablement englobée par l'oiseau : son visage émerge d'un corps ornithomorphe tandis que la tête d'un oiseau le coiffe [Figure 81]. Tout se passe comme si le sculpteur avait cherché à mieux montrer la transformation ou l'animalisation progressive de la figure, littéralement absorbée par l'oiseau. L'« englobement ornithomorphe » paraît, par ailleurs, être plus abouti sur une autre figure, située un peu plus à droite. Ici, la tête d'oiseau recouvre presque complètement celle de l'homme, formant une sorte de casque, si bien que la figure se confond avec une harpie [Figure 82]. Le parallèle entre les deux figures est difficile à étudier, la tête de la seconde étant cassée. Cependant, il est indéniable que le plumage et les yeux sont similaires.

Précédant la figure dont il ne reste d'humain que le visage, trois autres créatures ornithomorphes sont figurées côte à côte. Les deux premières sont très abîmées. Concernant l'une d'elles, encore que la forme de son corps permette de l'identifier comme un oiseau, l'analyse ne peut guère être beaucoup plus poussée. À propos de la seconde, nous pouvons observer qu'elle se distingue des figures de la voussure en deux points. D'une part, elle est positionnée de face, comme pour mieux prendre à partie l'observateur. D'autre part, son visage est pourvu d'un relatif réalisme et d'une dimension plus limitée que les faces humaines de la majorité des hybrides-oiseaux qui l'entourent. Ce visage possède, à vrai dire, les mêmes traits que ceux de l'homme, surmontant un quadrupède plus à gauche. La figure fait toutefois partie du groupe des ornithomorphes : les plumes qui recouvrent son torse, son bassin large campé sur des pattes plus que des jambes, et l'expansion corporelle de son bas corps, tout indique qu'il s'agit en partie d'un volatile.

La troisième figure est en meilleur état. Le corps ornithomorphe et le chef humain à barbe sont similaires à ceux des créatures précédentes [Figure 83]. La tête n'est plus surmontée de celle d'un rapace, mais une tige à palmettes sort de la bouche ouverte de la figure pour s'étendre dans son dos. Le motif du dégorgement végétal est observable à d'autres endroits sur la sculpture de l'édifice, notamment sur les quadrupèdes de la frise extérieure de la baie nord-est du chevet. Il semble constituer une variante au thème de l'autodévoration et de l'autopunition. Les quadrupèdes mordant leur queue de la frise du portail sont en effet similaires à ceux qui crachent des végétaux. Bien que cette hypothèse soit fragile, il nous paraît possible que le dégorgement végétal traduit visuellement, tout comme l'autodévoration, un état d'oubli

de soi et de déchéance d'autant qu'il est, sur la figure de la voussure, attribué à un être à corps de hibou.

Le végétal sort de la bouche de l'homme. La figure devient possiblement, par sa qualité de pécheur, le terreau nourrissant le végétal. Elle dégrade probablement sa nature humaine, au même titre que celui qui s'animalise. À l'instar de sa relation à l'animal, le rapport de l'homme au végétal, tel qu'il est représenté à Aulnay, est ambivalent. Le végétal demande à être maîtrisé. Ainsi, les personnages du chapiteau gauche de la baie axiale du chevet tirent les palmettes qui sortent de la bouche de quadrupèdes. Ils sont empêchés par des oiseaux. L'image signifie probablement le combat contre le péché sans cesse mené par l'homme en ce monde. Sur le chapiteau qui jouxte la frise, la position des hommes combattants des animaux est similaire à celles des personnages représentés sur les montants de la même baie [Figure 84]. Ces derniers grimpent sur le réseau végétal en médaillons. Leur posture témoigne d'une élévation spirituelle et, probablement, « d'une humanité qui s'émancipe du monde sauvage auquel elle appartient[930] ». Au regard de l'écho formel entre la posture des hommes combattant d'animaux et celle des hommes grimpant sur le végétal, la nécessité humaine de maîtriser la faune et la flore, et par là même de conserver son statut originel de maître de la Création, semble affirmée. L'élan des figures des montants s'oppose de plus à l'attitude des sirènes de la bordure inférieure de la même baie. Celles-ci sont attachées entre elles, les queues entrecroisées, et arrimées aux piliers de l'arcature aveugle. Ainsi, pour en revenir à la voussure, il est possible de voir dans la proximité de l'homme-oiseau crachant des palmettes et de la sirène, représentée ensuite, un contrepoint négatif aux hommes de la baie, prenant appui sur le végétal et s'élevant loin des sirènes [Figure 85][931].

Peut-être plus que l'animalisation, la végétalisation de l'homme renvoie possiblement à la mort, le retour à la terre. Le dégorgement est, en outre, une action liée à l'Enfer, puisqu'il

---

[930] Alessia Trivellone, « Les rinceaux habités des portails de la Marsica (Abruzzes, Italie): purification et élévation au seuil de l'église », *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale*, *op. cit*., p. 125-142, cit. p. 133 ; Jean-Pierre Caillet, « "*Et magnae silvae creverunt…*" : observations sur le thème du rinceau peuplé dans l'orfèvrerie et l'ivoirerie liturgiques aux époques ottonienne et romane », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 38, 1995, p. 23-33.

[931] Pour une étude détaillée de la figure de la sirène. Jacqueline Leclercq-Marx, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge : du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1997.

évoque parfois la restitution des biens mal acquis par vomissement[932]. En outre, l'homme-chouette, crachant des palmettes, possède une gueule semblable à celle des démons. Dans une moindre mesure, la figure s'inscrit en parallèle avec le chien et le diable à plumes sur sa gauche, étant donné notamment l'insistance portée à leur mâchoire ouverte. La perspective macabre est cohérente avec l'évolution des figures de la voussure. Elle se fait sensible dans les images de la partie sculptée la plus à droite de l'arc : cette partie porte l'image d'une sirène, créature charmant les hommes pour les attirer vers leur fin, puis celles de démons.

Des vices communs

La succession de quatre figures, caractérisées par l'hybridation ornithomorphe et figurées entre l'âne enseignant à un fauve et le lion mordant un démon à la cuisse, semble former un tout. Deux choses sans être propres au groupe marquent particulièrement sa représentation. D'une part, la reprise de motifs communs à plusieurs figures est visible. Bien que cela soit particulièrement frappant concernant ces êtres, il s'agit en réalité du mode de construction de tous les hybrides de la voussure. Ainsi, les motifs de queues de serpent, de sexes en érection, de corps de hibou ou encore la reprise de visages humains caractérisés, comme celui de l'homme à barbe ou de l'homme à frange et à cape, sont observables dans diverses figures. Ces dernières se font, en partie, écho. D'autre part, la réunion des hybrides ornithomorphes témoigne plus spécifiquement d'un processus d'hybridation. Un englobement progressif du corps humain par les parts animales est, en effet, sensible sur ces images. L'enveloppement croissant semble aboutir à une confusion visuelle de plus en plus grande entre les figures de créatures hybrides, relevant de l'animalisation de l'homme, et les figures de créatures légendaires à proprement parler, comme la harpie ou la sirène à droite du groupe.

La signification particulière des figures d'hybrides ne peut être comprise qu'à la lumière de celles accordées à leurs parties. Selon cette logique, les hybrides à queue de serpent reçoivent cette forme, car leurs porteurs sont attachés de manière excessive aux biens terrestres : ils rampent sur le sol comme des reptiles. Les personnages ayant le sexe en érection sont définis,

---

[932] À propos de l'avarice notamment. Jacqueline Leclercq-Marx, « Le rapport au gain illicite dans la sculpture romane. Entre réalités socio-économiques, contacts de culture et réseaux métaphoriques », *Cahiers de civilisation médiévale*, nº 197, vol. 50, 2007, p. 43-63, p. 56.

quant à eux, par leur lubricité. Ceux pourvus des caractéristiques physiques du hibou ont manifestement fait le choix de l'obscurité du péché plutôt que celui de la lumière divine.

Par l'attribution des formes provenant du hibou, du serpent, ou des équidés, les créatures hybrides sont définies comme étant soumises au péché, et cela dans l'exercice de leur libre arbitre. Par la reprise sur plusieurs figures de parties animales similaires, celles-ci sont signifiées comme étant en partie assujetties à un même principe délétère, qui leur est donc commun. Les vices sont cumulatifs, comme en témoigne l'assemblage complexe du corps des créatures hybrides. Ils peuvent aussi être vus comme pestilentiels. Les parties des figures qui sont comparables entre elles semblent, en effet, en rapport avec la proximité de ces êtres. La première figure d'hybride, homme-chouette, est située à proximité de l'homme-dragon. À l'instar de ce dernier, elle possède une queue de reptile. La créature hybride ornithomorphe, dont il manque la face, rappelle dans une moindre mesure la sirène-poisson, du fait de l'encadrement de leur visage respectif dans les plumes et les écailles. La figure de l'hybride englobé par un corps d'oiseau, dont on ne voit que le visage, est surmontée d'un cou et d'une tête visuellement très proches de celles des oiseaux représentés plus haut. En somme, les êtres de la voussure, même lorsqu'ils ne sont pas liés de manière narrative, sont mis en étroite relation grâce à la réitération des formes qu'a mise en pratique le sculpteur.

L'homme composite

D'aucuns diront, en constatant la reprise de motifs identiques, que le sculpteur a fait usage de modèles formels qu'il a, par facilité, habitude ou souci d'ordre stylistique, appliqués à plusieurs figures. Il nous semble pourtant fondamental de porter sur les particularités communes des figures de la voussure un regard attentif. Il paraît, en effet, tout à fait probable que cette mise en œuvre hérite de la théologie de Gilbert de la Porrée. L'auteur s'interroge, nous l'avons souligné, sur la nature de l'homme et les rapports de celui-ci à son Créateur dans ses commentaires des traités de Boèce. Or, le mode de figuration des êtres de la voussure externe du portail rappelle fortement les théories du théologien. Gilbert de la Porrée écrit que l'existence

des êtres s'exprime par leur participation individuelle à des notions abstraites[933]. Le théologien nomme ces idées des « formes », dans la mesure où elles donnent, selon lui, forme à l'être. L'étant peut participer de plusieurs « formes » et le faire de manière plus ou moins importante. C'est pourquoi, selon Gilbert, l'homme est un être composite[934]. Et, parce qu'il est composite, un homme n'est pas totalement semblable aux autres. Il peut tout à fait participer d'une même « forme » qu'autrui. Indirectement, il est en partie son pareil. Toutefois, par sa composition globale qui diffère, il est un individu distinct des autres.

La théorie de la conformité éclaire, selon nous, fortement la valeur de l'hybridation sur la voussure externe d'Aulnay. Les parties bestialisées des figures expriment visuellement le fait que celles-ci prennent modèle sur des comportements animaux plutôt qu'humains. Dès lors, en participant de l'animal, les personnages se rendent con-formes à lui ; ils héritent de la forme animale en suivant des principes qui ont trait à la faune. En somme, le principe de la bestialité leur donne forme. Ainsi, comme l'écrivent Jacques Voisenet et Pierre Bonnassie, « par ses égarements, le pêcheur devient une sorte de monstre hybride, avilissement d'autant plus grave pour le chrétien qu'il déchoit de son statut d'homme fait à l'image de Dieu[935] ». L'idée de la bestialisation de l'homme, corrompu par le péché, et celle de l'hybridation comme une indication visuelle de la transgression morale sont bien étudiées. Toutefois, la mise en images des créatures hybrides à Saint-Pierre d'Aulnay est originale. Le jeu de reprise de motifs communs à plusieurs figures, mais assemblés de manière unique, témoigne d'une très probable influence de Gilbert de la Porrée, ou en tout cas de ses théories portant sur le caractère composite de l'homme. Conformément à celles-ci, sur la voussure, les parties animalisées des figures semblent être dues à des formes accidentelles. La conformité entre l'être et une forme accidentelle change son inscription dans la matière[936]. Ainsi, les parties animales, composant les pécheurs, peuvent être dites « accidentelles » : elles ne se rattachent pas à des qualités propres à l'homme et ne sont ni nécessaires ni essentielles à la définition de sa nature. Une telle définition implique, selon l'approche théologique porrétaine, que le péché est contre nature : il est une *inversio*, et même une *transgressio*, une enfreinte à l'autorité et l'ordonnance divines.

---

[933] Aimé Forest, « Le réalisme de Gilbert de la Porrée », art. cit., p. 101-110.

[934] Thierry Lesieur et Myriam Soria, *Gilbert de La Porrée*, *op. cit*., p. 64.

[935] Jacques Voisenet et Pierre Bonnassie, *Bestiaire chrétien*, *op. cit.*, p. 91.

[936] Alain de Libera, *L'art des généralités*, *op. cit.*, p. 179.

Il paraît fort plausible que les images sculptées d'Aulnay reprennent la théorie de la conformité. Les principes donnant forme à l'être peuvent être semblables pour plusieurs individus. Les figures de la voussure externe sont, en effet, des êtres composés. Leurs parties sont sur plusieurs figures semblables entre elles lorsqu'on les considère séparément. Chaque figure possède une composition globale qui lui est propre et en fait une créature hybride originale. Toutefois, les visages humains, les corps de hibou, les queues de reptile ou encore les bouches dentelées sont autant de motifs que l'on retrouve sur plusieurs figures : les êtres, transformés par le péché, ont certains vices en commun. C'est le cas notamment du péché de lubricité, visible par leurs sexes en érection, ou encore de l'aveuglement moral, lisible dans les caractéristiques physiques propres aux rapaces nocturnes qu'ils sont nombreux à recevoir. Selon la logique de Gilbert de la Porrée, c'est parce qu'ils suivent le même principe qu'ils sont en partie formellement semblables entre eux. Toutefois, au-delà de ces parallèles, les figures de la voussure externe sont, en tant qu'images d'êtres terrestres, des compositions uniques. Leur tout leur est propre, bien que les vices qu'ils portent soient communs à plusieurs.

Dire du mal qu'il n'existe pas

Le groupe infernal

Une des interrogations que suscite l'appréhension des figures de la voussure externe concerne la mise en relation au sein d'un même ensemble entre les figures totalement animales, les figures hybrides d'hommes animalisés et les figures de créatures légendaires à proprement parler. Il nous semble que les figures animales, comme le hibou, le serpent ou le lion, sont majoritairement pensées comme les modèles néfastes des hommes animalisés. Les animaux ont des comportements qui, appliqués par l'homme, sont nuisibles. Cette fonction archétypale est particulièrement visible lorsque les animaux servent de proies, comme le font le loup et le cerf chassés. Ils permettent d'établir un parallèle, indiquant en cela que l'homme est entraîné dans la bestialité. Les images d'hommes animalisés, créatures désormais hybrides, sont quant à elles façonnées par les vices. Les caractéristiques animales sont appliquées aux hommes qu'elles transforment. Le mélange délétère des natures humaines et animales est rendu visible par l'hybridation corporelle. Il peut également être figuré au moyen d'un décalage entre la nature

de la figure et celle qui est normalement rattachée à son action. Au sein de cette structure, la présence des figures légendaires ou fabuleuses, comme la chimère, le cyclope ou la sirène peut, en revanche, sembler plus problématique.

Nombre des hybrides mythiques sont représentés à droite de la voussure, près des créatures plus proprement démoniaques [Figure 86]. La présence d'une sirène à queue de poisson, d'un centaure et de démons évoque peut-être, sur ce côté de l'arc, les paroles d'Isaïe, selon la traduction de la Septante. La phrase suivante est, en effet, fréquemment commentée dans les bestiaires : « Les démons, les sirènes et les centaures danseront dans Babylone[937] ». À Aulnay, la présence du dragon au milieu des créatures nommées par le prophète, n'est pas surprenante. Il s'agit, en effet, de la créature diabolique par excellence. La figuration du groupe « infernal » peut paraître étonnante. Elle semble être l'aboutissement de la voie à laquelle mène le péché. Elle permet vraisemblablement d'établir en image le fait que la transgression et l'abaissement de l'homme au rang de l'animal le conduisent, dans le même temps, à une autre ressemblance : celle se rapportant à des créatures infernales. Quoi qu'il en soit, le discours visuel peut être rapproché des écrits de saint Jérôme. Commentant le passage relatif à Babylone d'Isaïe, l'auteur ajoute plusieurs créatures présentes à Aulnay à la liste dressée par le prophète :

> « Mais que s'y reposent les bêtes sauvages, les dragons, les autruches, les poilus, les chouettes et les sirènes, toutes les bêtes que nous devons comprendre comme ayant l'aspect des anges ou des démons et de ceux à qui l'on nous confie pour être puni[938]. »

Le passage permet de cerner les caractéristiques physiques qui sont traditionnellement allouées aux créatures infernales. La présence d'ailes et de plumes sur de nombreuses créatures ainsi que l'importance donnée aux mâchoires de celles-ci, est, dès lors, signifiante. Sur le groupe de droite, les qualificatifs corporels démoniaques s'assimilent et se surajoutent à ceux de l'animal. L'hybridation devient une véritable diabolisation des êtres ; non seulement les

---

[937] Is. 13, 21-22. Voir, concernant les commentaires et les influences dans la sculpture de cette formule, Marcello Angheben, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, *op. cit.* , p. 365-370.

[938] Jérôme, *Commentarii in Isaiam*, éd. Marc Adriaen, Turnhout, Brepols, 1959, 13, 22, p. 235.

figures pécheresses s'abaissent au rang de *bestiarum*, mais elles contribuent également à asseoir la puissance du diable sur terre, en faisant de leur corps son véhicule.

La portée eschatologique des images de cette partie de la voussure semble relativement claire. Ce n'est pas le cas de l'usage de « figures monstrueuses » qui ne peut, selon nous, être pensé uniquement « comme une simple extension du monde animal dont il offre en quelque sorte une accentuation, degré supplémentaire vers le monde infernal[939] ». Le lien avec l'Enfer ne permet pas de comprendre totalement la signification des hybrides légendaires, notamment de la chimère ou encore du griffon et du cyclope. Ces deux derniers sont représentés au milieu de la voussure et non dans la zone définie comme infernale, à l'extrémité droite de l'arc.

Notre étude de l'hybridité à Saint-Pierre d'Aulnay diverge en partie des études récentes et beaucoup plus amples de ce thème, notamment de celles de Jacques Voisenet, dont le travail est fondateur. La représentation de figures mythiques ne nous paraît pas être tenue pour l'illustration d'une réalité pour le clerc à l'origine des sculptures saintongeaises. Il ne nous semble pas, en somme, que « l'existence de cette abondante faune monstrueuse […] ne fait pour lui aucun doute[940] ». Notre travail se heurte, pour cette raison, à une définition de l'hybridité, fréquente dans l'historiographie, et qui voudrait que celle-ci ne soit « signifiante qu'en fonction des catégories de l'époque [dans la mesure où] une créature comme la sirène n'est monstrueuse ou hybride que pour notre regard moderne[941] ».

---

[939]Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, *op. cit*., p. 3.

[940] *Ibid*., p. 20. L'auteur rappelle paradoxalement, un peu plus loin, que de nombreux monstres sont tenus pour fabuleux par des théologiens comme Isidore de Séville ou Raban Maur. Il ajoute toutefois que « ces éclaircissements [sur le caractère fictif de ces monstres] ne tiennent que peu de place et n'intéressent pas réellement les auteurs médiévaux qui préfèrent se préoccuper de ce qu'ils vont faire dire à ces monstres » (p. 23. ; p. 25). Bien que l'application d'une pensée globale à l'ensemble des théologiens par l'auteur soit due à l'étendue colossale du champ d'étude, il paraît primordial de ne pas considérer que « tous ces hommes d'Église possèdent [malgré leur diversité] les mêmes schémas mentaux qu'ils imposent » (p. 6). L'application d'un unique schéma de pensée à toutes les formes de création d'une même période va à l'encontre de la réalité même des divergences qui animent, certes, toutes les époques mais ressortent d'autant plus qu'elles s'inscrivent en parallèle aux grands débats théologiques et doctrinaux qui animent le XIIe siècle.

[941] Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 26.

Des concepts sans réalité

Pour comprendre la portée de l'hybridité à Aulnay, il nous paraît fondamental de mettre à nouveau le discours des images de la voussure externe en lien avec la philosophie de Boèce et des commentaires de Gilbert de la Porrée. Le philosophe, repris par le théologien, se sert de la figure de l'hybride pour distinguer les choses n'existant que dans notre pensée, des choses possédant une existence réelle, sensible ou universelle[942]. Ainsi, l'hybride relève de l'imagination. Or, l'absence de réalité est l'aboutissement d'un processus qui éloigne progressivement l'être de sa nature de créature de Dieu et le rapprochant du non-être. L'idée est déjà présente chez saint Augustin. Dans les écrits de ce dernier, « la métamorphose relève donc à la fois de deux registres, celui du diabolique, celui de l'irréalité[943] ». La prise en considération de la vacuité ontologique des créatures représentées est possible, car leur existence légendaire est connue par l'homme. Aussi, les créatures légendaires permettent de

---

[942] Sur cette distinction et l'exemple de l'hybride mythique selon Boèce ainsi que sur l'origine de cette idée, voir Alain de Libera, *L'art des généralités*, *op. cit*., p. 194-209. On trouve cette même perspective dans l'œuvre de Grégoire de Nysse. L'auteur insiste sur le caractère fictif de l'hybride pour mieux montrer l'aveuglement du pécheur. Bien que la citation soit reprise par Jacques Voisenet, cela n'a pourtant pas été mis en lumière. « De même que ceux qui représentent les monstres mythiques soit dans la littérature, soit dans la peinture, composent des figures à tête de bœuf, à corps de cheval ou à pieds de dragon ou d'autres avec des éléments différents et, ne suivant pas l'imitation de la nature, mais la trahissent par cette invention absurde, forment un objet qui n'est pas un homme, en inventant quelque chose qui n'existe pas par une fiction ; de même on ne saurait appeler chrétien avec exactitude celui qui ayant une tête animale, c'est-à-dire ne gardant pas le chef de l'univers, qui est le Christ, par la foi, même s'il est complet quant au reste, ou celui qui, inversement n'unissant pas le corps de la pratique à la tête de la foi, se conforme aux furies des dragons et devient animal à l'image de ces reptiles, en ajoutant la luxure des chevaux à la figure de l'homme devient un centaure à double nature, composé de raisonnable et d'irrationnel. On peut voir beaucoup d'hommes tels, soit portant une tête de veau (comme on l'écrit du minotaure), c'est-à-dire pratiquant une vie honnête en adhérant aux doctrines idolâtres, soit sous un masque chrétien menant dans leur corps une vie bestiale, comme on représente les centaures ou les sirènes », Grégoire de Nysse, *De perfecta christiani forma*, PL XLVI, 256-257, trad. Jean Daniélou, *Platonisme et Théologie mystique*, op. cit., p. 78-79. Le théologien sera cité dans Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, *op. cit*., p. 23-24 ; La perspective néoplatonicienne, opposant les choses pensées, dont les hybrides, et ce qui existe véritablement, est déjà présente chez Admmonius Sakkas et a possiblement été transmise à Grégoire de Nysse par le biais d'Origène. Jean Daniélou, « Grégoire de Nysse et le néo-platonisme de l'École d'Athènes », *Revue des Études Grecques*, n 379, vol. 80, 1967, p. 395-401, plus précisément p. 400-401.

[943] Laurence Harf-Lancner, « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *Annales*, no 1, vol. 40, 1985, p. 208-226, p. 209 ; Du même auteur, l'introduction à *Métamorphose et bestiaire fantastique au Moyen* Âge, éd. Laurence Harf-Lancner, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1985, p. 3-25.

formuler une réponse adéquate à la question théologique de l'existence du mal : il est inexistant par essence, car il ne saurait relever de Dieu, cependant il est présent sur terre.

Sur la distinction entre le concept pensé et la chose concrète repose toute l'exégèse de Boèce et de Gilbert de la Porrée concernant l'existence du péché. À l'instar de l'hybride, créature conçue mentalement, l'erreur humaine ne saurait avoir été créée par Dieu. Le mal découle de l'imagination de ceux qui en sont les acteurs. Ainsi, Boèce écrit :

> « Il y a opinion fausse si l'on compose par la pensée des choses qui ne peuvent exister naturellement jointes. Dans ce cas le concept qui résulte d'une telle composition est faux. C'est ce qui arrive, par exemple, lorsqu'on joint par l'imagination un homme et un cheval et que l'on produit un centaure[944]. »

Le concept de « centaure » existe en l'esprit humain indépendamment de son inexistence réelle. De la même manière, pour le pécheur, les biens convoités sont des fantasmes. L'homme attribue, par l'imagination, à une chose une qualité qui ne lui est pourtant pas naturellement jointe[945]. Le parallèle avec le portail est manifeste. Les hommes animalisés représentés sur la voussure externe sont les images des pécheurs transformés par les vices[946]. Or, les vices ne peuvent correspondre à des formes éternelles, provenant de Dieu. Ainsi, le mal est totalement indépendant de Dieu. Il existe à cause de l'erreur et trouve son origine dans l'absence de conformité entre les principes éternels et les formes sensibles. La présence

---

[944] Boèce, *Porphyrii isagogen*, II, PG 64, 84 C, cit. et trad. Alain de Libera, *L'art des généralités*, *op. cit*., p. 217 ; L'image du centaure est certainement celle dont les médiévaux mettent le plus en doute la réalité, notamment lorsqu'ils en commentent l'origine comme étant le fruit d'une illusion visuelle. C'est ce que fait notamment Orose (*Hist.* 1, 13, 4) et Isidore de Séville (*Etym.* 11, 3, 37-39). Déjà, Lucrèce explique, dans son *De Natura Rerum* : « Ce n'est certes pas d'un modèle vivant que provient l'image du Centaure » (4, 738-744). Sur ces questions, voir Jacqueline Leclercq-Marx, « Le centaure dans l'art préroman et roman : sources d'inspiration et modes de transmission », art. cit.

[945] « En fait, au Moyen Âge, les clercs un tant soit peu lettrés n'ignoraient guère l'identité de ces hybrides hérités des temps anciens, ni le substrat mythique qui y était lié. » Jacqueline Leclercq-Marx, « Quand le monstre se fait homme. Centaures et sirènes dans l'art du haut Moyen Âge et du Moyen Âge central », *L'homme-animal dans les arts visuels : image et créatures hybrides dans le temps et dans l'espace*, dir. Pascale Linant de Bellefonds et Agnès Rouveret, Paris, Les Belles Lettres/Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 2017, p. 62-73, cit. p. 62.

[946]« Les figures les plus hétéroclites, c'est-à-dire celles qui ne correspondent pas à une "espèce" hybride, leur existence est certes le fruit de l'extrême inventivité des imagiers du Moyen Âge, mais elle démontre surtout que l'hybridation est un processus dynamique et non pas un concept statique. » Franck Thénard-Duvivier, « Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 6, 1er juin 2009.

de créatures mythiques semble témoigner de l'écart entre le monde et la manière dont l'homme pense le monde. Parce que le monde sensible est une copie imparfaite des choses divines, le mal existe. Chez Boèce, l'influence aristotélicienne est sensible. Selon l'auteur, le mal n'existe que du fait de la matière. Cette dernière crée une confusion n'ayant pas de réalité sur le plan des principes universels. Le décalage de nature entre le Créateur parfait et la créature imparfaite, car créée, est à l'origine du mal. Dès lors, le monde sensible donne une consistance à la confusion[947].

Boèce, tout comme le Pseudo-Denys, se trouve proche des conceptions de Plotin et de Proclus qui, sur les bases formulées par Platon et Aristote, vont plus loin pour expliquer le mal comme une absence de bien. Selon Boèce, le mal n'a pas de subsistance. La participation de l'homme au péché n'est pas une participation naturelle, elle ne correspond pas à son dessein. Dès lors, pour Gilbert de la Porrée, les péchés sont des « accidents », résultant de l'égarement des hommes. En somme, les vices sont les conséquences de l'imagination des pêcheurs et n'ont aucune conformité avec les substances universelles. Ils ne sont rien, du point de vue de ce qui est créé et voulu par Dieu. Ce sont, en définitive, des « concepts vides » qui persistent dans le monde terrestre uniquement sous l'effet de l'imagination et des sens[948].

Selon la définition qu'en fait le théologien pictavien, deux mouvements se dessinent chez l'homme qui s'égare dans le vice. L'élan qui anime le pécheur, bien qu'il soit tendu vers le Bien, le fait choisir le néant. Par sottise et par imagination, le pécheur attribue de bonnes qualités à des choses qui ne les possèdent pas. Il se conforme à ces choses, plutôt que de participer aux substances ou aux formes qui sont du ressort de sa nature et existent de manière universelle. Dans un second temps, transformé par les principes non naturels lui donnant forme, l'« homme-bête » devient lui-même illusoire, faisant partie de ceux qui « ont troqué la gloire du Dieu incorruptible contre des semblances représentant l'homme corruptible, des oiseaux,

---

[947] « Il est donc évident que le Mal n'est pas indépendant des objets sensibles, car le Mal est, de sa nature, postérieur à la puissance. Il n'existe donc non plus, dans les réalités primordiales et éternelles, ni mal, ni péché, ni corruption, car la corruption compte, elle aussi, au nombre des maux. » Aristote, *Métaphysiques, tome II, Livres H-N*, trad. J. Tricot, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1991, 9, 1051 A, p. 52.

[948] Là encore, la notion de « concept vide » est héritée de Boèce. Alain de Libera, *L'art des généralités*, *op. cit.*, p. 192-195.

des quadrupèdes, des reptiles[949] ». Au portail, la conséquence de la participation à des formes non adaptées à l'homme est figurée par la métamorphose en animal[950]. La déchéance des figures est celle de leur être global. Les êtres ne sont plus à la ressemblance de Dieu, mais à la semblance des bêtes, avec tout ce que ce terme suppose de vain et d'artificiel. En développant cette idée, Gilbert de la Porrée se détache de la théorie augustinienne. Saint Augustin fait de la métamorphose une métaphore de l'influence démoniaque exercée sur l'homme, créant en lui une illusion, un phantasme[951]. Toutefois, il n'attribue pas à cet ascendant néfaste la capacité de réellement changer la nature de l'homme.

Pour Gilbert de la Porrée, en revanche, le péché n'est pas le fait des démons, mais bien du libre arbitre : le changement est opéré en l'homme par erreur. La confusion qui découle du vice n'est de fait pas extrinsèque à l'homme, mais elle atteint sa nature. Le péché n'a qu'une existence terrestre : il dépendant entièrement des sens et de l'imagination. La nature humaine qui en est l'actrice ne reste pas intacte sous son effet. Elle disparaît au contraire, devenant elle-même fantasmagorique. En tant que composition globale, l'être du pécheur ne renvoie plus à la subsistance à laquelle sa nature devrait participer. Les mauvais se sont rendus conformes au mal. Ils ne procèdent pas de l'humanité, mais renvoie plutôt du néant. L'homme vit, en effet, pour participer aux formes éternelles et authentiques issues de Dieu, non aux formes animales ou diaboliques, qui ne lui sont pas adaptées.

Sur les sculptures saintongeaises, le lien entre la théorie de Gilbert de Poitiers et les hybrides de la voussure semble clair. Au moyen de l'image, les figures sont décrites comme étant dans l'erreur. Elles ne sont pas conformes à leur nature ce qui est rendu visible par leurs actions ou par leur animalisation physique. Elles ne sont pas dignes des qualités et des principes qui sont censés définir l'homme. Pour la même raison, et puisque Dieu n'a rien créé de mauvais, l'homme qui pèche ne reste homme que par son nom. Il corrompt son statut d'homme, en perdant les qualités d'un être raisonnable. C'est ainsi que s'explique probablement la présence

---

[949] Rm. 1, 20-24

[950] Pour une définition de la métamorphose, voir Franck Thénard-Duvivier, « Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales », art. cit.

[951] Il affirme ainsi : « ces fardeaux [que l'homme perçoit dans une image fantasmagorique], s'ils sont de réels fardeaux, sont portés par les démons pour se jouer des hommes, qui verraient à la fois de vraies masses de fardeaux et de faux corps de bêtes. » Concernant la théorie augustinienne voir Laurence Harf-Lancner, « La métamorphose illusoire », art. cit., cit. p. 210 ; Il faut cependant relativiser la vision de l'auteur qui fait de cette théorie la seule présente dans la théologie chrétienne avant le XVe siècle.

des hybrides légendaires sur la voussure. Les êtres fictifs servent possiblement à signifier l'effacement vers lequel tendent les figures négatives. Le caractère mythique, donc imaginaire, de l'existence de ces créatures semble apte à représenter l'irréalité des pécheurs qui, bien qu'inscrits dans la matière, n'existent plus sur le plan des choses divines et deviennent des « concepts vides ». L'animalisation n'est pas l'unique signe du péché, défini comme une inadéquation, sur les figures de la voussure. Les actes contre nature ne sont pas l'apanage des hommes bestialisés. Les créatures mythologiques et, parmi celles-là, le griffon et le cyclope s'y adonnent également.

Nous pensons pouvoir reconnaître dans les deux figures confrontées l'influence de l'un des passages de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, dont l'œuvre est bien connue au Moyen Âge [Figure 87]. L'auteur décrit, en effet, les rapports conflictuels entre les griffons et les cyclopes. Les griffons gardent des mines d'or qu'ils ont la capacité d'exploiter. Ils sont confrontés aux attaques répétées des cyclopes, envieux. Pline l'Ancien écrit :

> « On signale les Arismaspes, que nous avons cités, qui se distinguent par un œil unique au milieu du front. Ils sont continuellement en guerre, autour des mines, avec les griffons, espèces d'animaux ailés, tels que les dépeint la tradition, qui extraient l'or des galeries souterraines et mettent autant d'acharnement à le garder que les Arismaspes à le ravir : telle est la version de plusieurs auteurs, dont les plus illustres sont Hérodote et Aristée de Proconnèse[952]. »

La confrontation des deux créatures est relativement sereine sur la voussure. Leur présence et leur mise en relation invitent à faire un lien précis avec la description de Pline l'Ancien. L'interprétation du griffon comme d'un gardien et d'une « figure positive de la vigilance » est répandue[953]. À Aulnay, il semble que le griffon soit figuré, contrairement à sa réputation, comme un mauvais gardien. Le cyclope porte dans sa main un objet rond, peut-être une bourse ou une pièce. Il vient certainement de recevoir cet objet du griffon puisqu'il tend la paume de son autre main vers lui, en signe d'acceptation. Le cyclope, figure de l'avidité, est ainsi mis au même niveau que le griffon. Ce dernier est-il corrompu par l'argent ? Il semble, en

---

[952] Pline l'Ancien, *Histoire naturelle, livre VII*, éd. Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1977, II, 2, p. 40.

[953] Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, *op. cit*., p. 25-26.

tout cas, que le griffon a le tort de croire que le trésor lui appartient, là où dans le récit il n'en est que le dépositaire et le gardien.

La signification négative des figures les inscrit en contrepoint de leur signification traditionnelle. Elle est accentuée par leur apparence. Le cyclope, poilu, est représenté en *homo sylvestris*. La pilosité, signe d'une bestialité, signifie fréquemment l'égarement de l'homme. Ce dernier tend vers l'animal à plumes ou poils à cause de sa fragilité, dont la nudité est le signe à la suite de la Chute[954]. Le griffon, quant à lui, a le sexe en érection, comme de nombreuses figures de la voussure, signe qu'il ne contrôle pas ses instincts corporels. Les figures, victimes de l'appât du gain, semblent oublier que les biens séculiers ne sont que temporaires. La concupiscence paraît dénoncée dans cette image. Elle est rattachée, *in globo*, au désir non contrôlé, car associée aux caractéristiques physiques des êtres.

Il est remarquable d'observer l'usage visuel qui est fait de la référence littéraire à Pline l'Ancien. Celle-ci est suffisamment claire pour être établie. Néanmoins, elle n'est pas employée comme une citation. Elle est détournée et sert à faire ressortir la mauvaise qualité des êtres figurés. L'attitude peccamineuse du griffon est renforcée par la signification traditionnelle de la créature comme d'un bon gardien. C'est un procédé qui n'est pas unique sur la voussure. L'âne non castré, par exemple, est représenté à l'opposé de celui décrit comme le signe de l'ascèse dans les bestiaires. Ainsi, en plusieurs endroits, il semble que la signification traditionnelle d'un motif soit détournée par l'image. Cette dernière rompt avec les codes probablement de façon à mieux montrer la non-adéquation de la figure à sa nature. Parce que les êtres représentés sont supposés positifs, leur comportement est bien mal à propos. De la sorte, les figures, décrites comme étant non conformes à leurs caractéristiques traditionnelles, représentent probablement autant que faire se peut la discordance que le pécheur entretient avec sa propre nature humaine.

En outre, le caractère fictif des créatures semble conforter la nature fantasmagorique des pécheurs comme de leurs actions. L'image des créatures légendaires explicite probablement l'absence de réalité du mal autant que sa cause, l'imagination.

---

[954] *Ibid*., p. 259 et s.; Peggy Mc Cracken, *In the skin of a beast*, *op. cit*., p. 127-131.

En tension vers le néant

En considérant l'importance des hybrides légendaires sur la voussure, nous comprenons le lien entre celles-ci et le discours eschatologique mis en images sur les figures les plus à droite de la voussure. Ici, les sculptures semblent poser la question de l'existence du péché et de son rapport à la Bonté divine, une problématique abordée par Boèce et reprise par Gilbert de la Porrée. Selon le premier, la fin des êtres mauvais doit être conçue comme un aboutissement bénéfique, dans la mesure où elle s'oppose à leur effacement ontologique :

> « Ou bien tous les êtres tendant vers le néant, et, privés de l'unité qui serait, pour ainsi dire, leur tête, ils iront à la dérive, sans pilote, ou bien, s'il existe un principe vers lequel se hâtent tous les êtres du monde, ce principe sera le souverain bien. […] La fin universelle des êtres ; elle est assurément en effet ce qui est réclamé par tous les êtres, et puisque nous avons établi que c'est le bien, il faut reconnaître que le bien est la fin universelle[955]. »

De même que dans les écrits de Boèce, sur la voussure saintongeaise, il semble que l'existence d'une issue infernale est déterminée comme juste. Elle met un terme à la non-adéquation et à l'anéantissement de la nature humaine auxquelles sont soumis les pécheurs[956]. La présence des hybrides légendaires permet d'insister sur la corruption, non seulement morale, mais aussi essentielle, des pécheurs rendant, de fait, nécessaire l'aboutissement eschatologique. La sirène, dont l'image initie celle du groupe infernal de droite, marque peut-être l'enfoncement du pécheur vers la mort. Il s'agit, en effet, d'une signification traditionnelle, puisque issue de la mythologie rattachée à cette figure.

Par le caractère fictif de leur nature et leur origine mythologique, considérés comme tels au Moyen Âge, les créatures fantasmagoriques figurées sur la voussure d'Aulnay permettent de

---

[955] Boèce, *La consolation de la philosophie*, *op. cit*., prose 11, 39-41, p. 142-143

[956] « Les méchants ont donc, au moment même où ils sont punis, un bien qui s'unit à eux, je veux dire leur châtiment, qui est un bien au point de vue de la justice ; et quand les méchants échappent au supplice, il y a un mal nouveau, l'impunité même.[…] Je lui réserve [à l'âme après la mort] même de grands supplices ; je pense qu'il sont appliqués, les uns avec une rigueur punitive, les autres avec une clémence purificatrice […]Nous concluons donc qu'ils sont accablés des plus lourds supplices au moment précis où on les croit exempts de punition. », *Ibid*., 4, 18-25, p. 178-181.

souligner que ce n'est pas l'homme que Dieu punit : le divin écarte des « concepts vides ». Ainsi, Dieu :

> « Chasse des frontières de son peuple toute espèce de mal grâce à l'enchaînement inéluctable du destin. On peut donc croire que le mal inonde le monde, mais, si l'on considère l'ordre de la Providence, on ne le trouve nulle part[957]. »

La mise en relation visuelle des hybrides légendaires et de la zone sculptée à tonalité eschatologique s'explique. La présence de scènes infernales ne semble pas servir exclusivement de mise en garde comminatoire. L'acheminement eschatologique est le signe positif du progrès providentiel. Il aboutit au rejet du péché, temporaire, car lié au monde sensible, ainsi qu'à l'expulsion des pécheurs. Ces derniers sont, comme le mal, corruptibles et fantasmagoriques.

Imagination et disparition ontologique

L'hybridation se fait plus considérable sur les figures au fur et à mesure de l'avancement vers l'extrémité droite, si bien que, comme l'écrit Michael Camille, à Aulnay, les figures « paraissent même avoir été saisies en pleine métamorphose[958] ». En témoigne la figure de l'homme dont il ne reste d'humain que le visage. L'humanité du personnage est littéralement englobée par l'animalité. Dans une certaine mesure, les images tendent de plus en plus à confondre les figures d'hommes ayant subi une hybridation avec les créatures légendaires. Cela semble, par exemple, le cas de la figure d'homme-oiseau, très proche d'une harpie et, avant elle, de l'homme au bas corps ornithomorphe, en posture frontale.

L'évolution des figures signifie possiblement celle de l'homme. Ce dernier, sous l'effet du péché, efface progressivement son humanité. Il n'est plus homme que par son nom, à l'instar des créatures légendaires, avec lesquelles il se confond désormais, qui n'ont

---

[957] *Ibid.*, IV, 6, 56-57, p. 202-203 ; « Pour moi le malheur des méchants serait extrême, si la mort ne venait enfin arrêter leur méchanceté. », *Ibid.*, IV, 4, 9, p. 176-177.

[958] Michael Camille, *Images dans les marges, op. cit.*, p. 92.

d'existence que par l'imagination. L'avancée des figures sur la voussure mène aux images de démons du côté droit. La thématique infernale évoque l'achèvement du sensible. Les figures hybrides perdent la totalité de leur humanité, et ne correspondent alors à plus rien d'éternel. Étant conformes à des caractéristiques illusoires, elles sont rationnellement vouées à disparaître lorsque leur vie terrestre s'achève. Selon le système théologique de Gilbert de la Porrée, « toutes ces formes ou subsistances composent l'être substantiel de la chose concrète, de telle sorte que la génération et la corruption de la chose dépendent de leur présence ou de leur absence[959] ». Dans un être rendu essentiellement conforme à des principes conçus par imagination ou relevant des sens, rien ne perdure après la mort ; cet être, dépendant entièrement du sensible, est voué à disparaître, car il a corrompu sa nature. Il s'agit d'un aspect très particulier chez Gilbert de la Porrée. Il peut être mis en confrontation avec les images d'Aulnay.

Le dernier groupe sculpté, à l'extrême droite de la voussure, est très altéré. Il présente une figure aux pattes griffues qui maintient et pousse une autre figure vers l'extrémité de la voussure [Figure 88]. Bien que les sculptures soient illisibles dans le détail aujourd'hui, le schéma global du groupe évoque une expulsion. Le geste de la figure hybride qui tient l'autre personnage par l'arrière de la tête et maintient le poignet de celui-ci dans son dos renvoie, en effet, à une exclusion. Le thème de l'expulsion est fréquemment lié au péché. Tel qu'il est mis en image à Aulnay, il est comparable à la représentation traditionnelle de l'expulsion des premiers hommes du Paradis originel, bien qu'ici il ne s'agisse pas ici de cet épisode. En outre, l'échange entre les deux figures précédentes sur la voussure n'est pas sans rappeler la gestuelle liée à l'épisode du péché originel, par exemple sur le chapiteau de la nef du même édifice [Figure 94]. Un étranglement est conféré par le démon dont la queue rejoint l'entrejambe de sa victime. Or, sur le chapiteau du péché originel, Adam s'étrangle, portant la main à son cou, tandis qu'Ève est séduite par le serpent, qui place sa queue sur les parties génitales de la fautive. Sur la voussure, les actions similaires du démon sont probablement deux signes de la corruption du péché, inaugurée par la faute d'Adam et Ève. Le péché est perpétué par les actions des pécheurs, ce qui les conduit, à l'instar des premiers hommes, à une expulsion.

La dimension eschatologique n'est pas seulement mise en exergue par la présence des hybrides légendaires, des démons ou la représentation d'une expulsion. La figure cynocéphale,

---

[959] H.C. Van Elswijk, *Gilbert Porreta*, *op. cit.*, p. 158.

mordue à la cuisse par un chien, et la figure à cape, blessée de la même manière aux genoux par un quadrupède, signifient peut-être la disparition du mal et du corruptible [Figure 89]. La morsure que les figures subissent s'inscrit dans la continuité du motif de la dévoration, présent en plusieurs endroits. Toutefois, associée à cet emplacement aux figures démoniaques, qui la confèrent, la morsure évoque probablement la crainte réelle de l'homme médiéval pour la dévoration de son cadavre par les animaux sauvages[960]. La préservation du corps est, en effet, essentielle pour la vie éternelle. Sur l'image, la corruption corporelle est la conséquence du péché et mène à un effacement ontologique. Ainsi, l'importance de l'intégrité du corps dans la perspective de la résurrection est soulignée. Sa dégradation est un signe de damnation. Si, nous l'avons observé, le groupe des créatures infernales fait écho au commentaire d'Isaïe par saint Jérôme, ce lien est renforcé par le motif de dévoration par des animaux sauvages. Le théologien ajoute, en effet, qu'une fois attirés par les sirènes, les pécheurs sont dévorés par des loups et chiens[961].

Le groupe suivant représente un démon et une créature hybride mi-homme mi-équidé. L'image reprend le motif de l'enlacement que nous avons mentionné par ailleurs. Comme celui de la morsure, ici, le motif de l'enlacement est poussé à son paroxysme. La proximité physique est maintenue par l'étau que créent les bras de la créature hybride ainsi que par sa queue, plaquée contre le démon. Ce dernier répond en étouffant sa victime. Il lui présente sa gueule béante.

L'évocation de la corruption du corps en vue de la résurrection n'est pas hors de propos. Elle s'inscrit en continuité avec la logique de bestialisation des autres figures. Par le biais d'une image ayant trait à la question de l'intégrité du corps, les sculptures semblent indiquer l'importance corollaire et supérieure de celle de l'âme. L'animalisation de l'homme, dont les hybrides témoignent, est avant tout l'image de la bestialisation intérieure. Le lien formulé par l'image entre l'altération due au péché par l'animalisation et l'altération du corps par la dévoration sert à dénoncer la dépravation spirituelle. Sur la voussure, la corruption du corps, sa

---

[960] Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, *op. cit*., p. 199-204.

[961] *Ibid*., p. 196 ; Sur la morsure comme peine infernale voir les pages suivantes. À ce titre, il faut noter que le démon à tête de chien mordant l'autre figure possède le chef d'un animal rejeté en tant que charognard (p. 72 ; p. 314).

perte de forme ou sa dévoration, rend visible un discours moral. L'intégrité corporelle est l'image de la probité ontologique[962].

L'intrados

« Ce qui se tient sous »

À ce stade du développement, l'impact de la théologie de Gilbert de la Porrée sur le décor de Saint-Pierre d'Aulnay semble probant. L'étude des rapports originaux entre les faces principales des voussures et leur intrados l'affermit [Figure 90]. La structure des images du décor, réparties entre les deux surfaces des voussures, paraît signifiante. L'ordonnance des sculptures semble, en effet, reposer sur la distinction théologique entre l'étant sensible et les substances. La distinction est définie par Boèce en ces mots :

> « Subsiste en effet, ce qui soi-même, afin de pouvoir être, n'a pas besoin d'accidents. Mais est-substance (*substat*) ce qui procure en tant que fondement un sujet à d'autres choses, à savoir les accidents, pour leur donner l'être effectif. Elle se tient-sous eux (*sub illis enim stat*), en effet, en tant qu'elle est sujet pour des accidents. […] Mais les individus non seulement subsistent (*subsistunt*), mais encore sont-substances (*substant*). Car d'une part eux-mêmes n'ont pas besoin d'accidents pour être – ils sont informés par leurs différences propres et spécifiques –, d'autre part ils procurent aux accidents la possibilité d'être, en étant évidemment des sujets[963]. »

Les subsistances, tout comme les substances, sont des principes, des formes. Toutefois, selon Gilbert de la Porrée, les subsistances sont universelles tandis que les substances en sont les copies sensibles dans l'étant. Les substances sont les « modèles » des individus. Elles donnent forme aux êtres. Ces derniers participent de façon individuelle aux substances. À la

---

[962] Cet amalgame du corps et de l'âme, qui a été observé par Jacques Voisenet est clairement mis en image à Aulnay où « derrière les crocs du fauve et la mort physique qu'il promet, se cache la mort spirituelle », *ibid*., p. 317.

[963] Boèce, *Traités théologiques, op. cit*., « Contre Eutychès et Nestorius », III, 17-19, p. 78-79.

lumière de ce schéma de pensée, il faut distinguer, dans la compréhension de l'être, deux parties[964]. D'une part, il y a les substances, « ce par quoi il est ». Le terme qualifie les causes, les concepts à l'origine de l'être. Ces principes le soutiennent. Ils peuvent être dits « formes », car ils donnent forme à l'être et existent ainsi dans la matière à travers lui. Aussi , écrit Boèce, « nous nommons substances ces choses comme posées-sous[965] ». Toutefois, un être n'est pas un principe. Sa définition implique de considérer son étant concret, « ce qui est ». Le substant, ou plus simplement l'être, est composite et possède une existence sensible : il est inscrit dans la matière à partir de la substance lui donnant forme[966]. En somme, le substant est l'être concret formé par les substances et la matière. Les substances sont elles-mêmes les copies des subsistances. Ce sont les reflets des principes universels dans le monde sensible. Contrairement aux subsistances – indépendantes du monde corruptible, car éternelles – les substances ont une réalité sensible grâce à l'être. Ce dernier en est composé et s'y rend conforme :

> « Il y a diversité entre être et ce qui est. Car l'être pris en soi n'est pas encore. Mais ce qui est, après avoir reçu la forme-être, est et à la subsistance[967]. »

Nous l'avons observé concernant la voussure externe, « ce qui est » est représenté sur la face principale. Ici, en effet, les figures peuvent être dites composites. Elles sont constituées par diverses formes, substances ou accidents. L'être sensible des figures est altéré par le péché. L'assemblage composite des créatures, du ressort de l'hybridation, témoigne de leur état intérieur, lui-même divisé. L'apparence des êtres est imposée par leur conformité

---

[964] Pierre Hadot, « La distinction de l'être et de l'étant dans le "*De hebdomadibus*" de Boèce », *Die Metaphysik im Mittelalter : ihr Ursprung und ihre Bedeutung : Vorträge des II. Internationalen Kongresses für mittelalterliche Philosophie, Köln 31. August 6. Sept. 1961*, éd. Paul Wilpert, Berlin, Walter de Gruyter, 1963, p. 147-153.

[965] Boèce, *Traités théologiques*, *op. cit*., « Contre Eutychès et Nestorius », III, 27, p. 80-81.

[966] Voir entre autres Lambert Marie de Rijk, « Gilbert de Poitiers, ses vues sémantiques et métaphysiques », art. cit., p. 148-149.

[967] « *Diuersum est esse et id quod est. Ipsum enim esse nondum est. At uero quod est, accepta essendi forma, est atque consistit* », Gilbert de la Porrée, *The commentaries on Boethius*, *op. cit*., *Regula* 2, 28-30 ; Cette distinction, totalement boécienne, est l'axiome 2 du *Traité des substances* : « ce qui est peut participer à quelque chose, mais l'être lui-même ne participe selon aucun mode à rien : en effet, la participation se produit quand quelque chose est déjà ; or quelque chose est une fois qu'il a reçu l'être. », Boèce, *Traités théologiques*, *op. cit*., p. 124-125.

à des vices, signifiés notamment par la ou les formes animales. La face principale de la voussure porte les images des étants sensibles et corruptibles.

Considérons maintenant l'ensemble des figures sculptées. Si les figures de la face principale de la voussure représentent dans l'être « ce qu'il est », il y a fort à croire que les images de l'intrados représentent « ce par quoi il est », la substance globale à laquelle il renvoie[968]. Sur les intrados des voussures, la substance – c'est-à-dire, littéralement, « ce qui se tient sous » ou ce qui « sous-tient » les êtres en constituant leur principe – paraît effectivement donnée à voir. À Saint-Pierre d'Aulnay, il semble que la surface de l'intrados soit un espace privilégié pour représenter les idées qui « soutiennent » et servent de principes aux figures de la face principale d'une même voussure[969]. Le discours figuratif et théologique de l'image est parfaitement adapté au support architectonique. La structure du portail est précieuse à prendre en considération.

Une absence substantielle

Dans le cas de la voussure externe, celle des « hommes-bêtes », l'intrados est laissé nu, contrairement à ceux des deux autres voussures. L'absence de représentations indique possiblement l'absence de substances, dérivées de Dieu, pour soutenir les figures de la voussure. Le support est volontairement laissé sans images. L'usage plastique du vide montre, en tout état de cause, que les êtres de la face principale sont contre-nature. Les figures, en tant que compositions globales, ne sont pas conformes à leur statut, attribué par Dieu. Leur être sensible se distingue de la substance principielle à l'origine de leur création. Les figures ne sont pas composées de substances qui appartiennent à leur nature (*natura*

---

[968] La substance est l'équivalent de l'espèce qui soutient le genre ou qui en définit le commun tel que définie par Porphyre : « "Genre" se dit encore d'une autre façon : c'est ce sous quoi l'espèce est rangée […] : de fait, le genre dont nous parlons est une sorte de principe pour ce qui est sous lui, et il semble embrasser toute la multiplicité qui est sous lui. » Porphyre, *Isagoge*, éd. Alain de Libera, Paris, J. Vrin, 1998, I, 4 (c), p. 2.

[969] Ce résonnement demande à être étudié concernant l'Abbaye-aux-Dames de Saintes, puisque les voussures présentent la même particularité.

participat)[970]. Représentant le principe abstrait commun aux figures, autrement dit ce qu'ils sont par essence, l'intrados rend visible un néant ontologique[971].

De fait, l'absence de représentations renforce le discours sur la déviance des figures de la face principale. Il affermit le concept de perte d'humanité des créatures, déjà visible sur leur représentation. Abandonnant les modèles éternels créés par Dieu pour eux – leur donnant forme naturellement –, ces êtres sont voués à la corruption et à l'effacement ontologique. Les créatures existent toujours en tant que substant sensible et composé : elles sont inscrites dans la matière. Toutefois, d'un point de vue essentiel, elles ne sont déjà plus, car leur nature n'est plus conforme à leur cause divine. Ainsi, dans son cinquième théorème aux *Hebdomates,* Gilbert de la Porrée rappelle la « diversité entre "être-quelque-chose" simplement dit et "être-quelque-chose-essentiellement"[972] ».

Ainsi, chez Gilbert de Poitiers, l'essence, ontologiquement donnée à l'homme par Dieu, est susceptible d'être perdue si sa nature, corrompue, n'y est plus conforme[973]. La forme dépend de la participation aux substances. Selon le théologien, contrairement à Guillaume de Champeaux, il n'y a pas de séparation réelle entre différentes parties d'un être, dont l'une dériverait purement de Dieu tandis que l'autre serait susceptible de subir les accidents. De ce fait, l'être entier est corrompu par les accidents ; l'effacement, causé par la

---

[970] Gilbert de la Porrée, *The commentaries on Boethius*, *op. cit*., *Regula 9*, 98.

[971] L'intrados détermine ce contraste dans la mesure où « la raison pour laquelle le Grec ne dit pas « substance » des animaux non-rationnels, de même que nous nous prédiquons en effet le nom de substance de ces derniers, est la suivante : le grec applique ce nom aux êtres supérieurs. Ainsi, de quelque façon il distingue ce qui est le plus excellent. » Boèce, *Traités théologiques*, *op. cit*., « Contre Eutychès et Nestorius », p. 80-81.

[972] Gilbert de la Porrée, *The commentaries on Boethius*, *op. cit*, *Regula* 5, 38-40. L'auteur s'inscrit dans la tradition néoplatonicienne selon laquelle le mal ne relève pas de l'âme mais n'a de sens que dans le monde sensible. Du point de vue des réalités intelligibles, le mal et la matière ne sont rien : « La matière n'a même pas l'être qui lui permettrait d'avoir part au bien ; si on dit qu'elle est, c'est par équivoque ; la vérité c'est qu'elle est non-être. » Plotin, *Ennéades. I*, *op. cit*., 8,5.

[973] Mis à part ce point, qui tient à la non-existence chez Gilbert de la Porrée d'un véritable processus de retour de tous les hommes à la condition originelle, mais plutôt d'une tension unificatrice de certains vers une plus grande conformité avec leur principe originel, la description érigénienne du péché est très proche de celle de Gilbert sur cette question. Les deux auteurs marquent la distinction fondamentale entre l'essence ou la nature de l'homme et sa perte de raison : « Alors que l'homme avait été créé lors de sa création originaire comme un animal spirituel et rationnel, en transgressant d'une manière insensée et déraisonnable le commandement de son Créateur, il a acquis une ressemblance avec les animaux privés d'intelligence, c'est-à-dire avec les bêtes brutes, et il a déshonoré la noblesse de sa nature » Jean Scot Érigène, *De la division de la nature. Livre IV, op. cit. ,* IV, 762 A, p. 82. Voir sur cette question de l'homme et l'animal chez Jean Scot, Arnaud Montoux, *Réordonner le cosmos, op. cit.,* p. 331-337.

non-conformité, est décrit par Gilbert de la Porrée comme une disparition « dans la vérité de l'essence » ou une « dérivation » (*defluere*). Cette dernière a lieu lorsque les choses ne sont plus conformes à aucun principe universel et éternel. Dans la partie la plus à droite de la voussure, aboutissant aux figures démoniaques et à l'expulsion, nous avons pu reconnaître le processus de « dérivation » de l'être corrompu. La présence des créatures légendaires sur la voussure, êtres fantasmagoriques qui viennent signifier un effacement ontologique, témoigne également de ce mouvement. De la sorte, les hommes, n'ayant suivi que la conformité des principes propres au monde animal, encourent le risque de perdre leur essence humaine[974]. Les êtres sont conformes à ce qui les anime. Les pêcheurs, mus par des concepts vides, se rendent dès lors conformes au principe qui est leur fin, le néant. Ici encore, le poids de l'œuvre de Boèce est sensible dans la théologie de Gilbert de la Porrée et, par extension, sur le portail saintongeais. Le philosophe écrivait à propos du mal :

> « Est-ce sciemment et volontairement qu'ils abandonnent le bien pour se tourner vers les vices ? Mais de cette manière ce n'est pas seulement la puissance qu'ils perdent, c'est l'existence même ; car ceux qui délaissent la fin universelle des êtres, cessent du même coup d'exister. […] Voilà qui pourrait paraître extravagant : prétendre que les méchants, qui sont les plus nombreux, n'existent pas ; il en est pourtant ainsi. […] Ce qui existe en effet, c'est ce qui observe l'ordre et respecte la nature ; l'être qui s'en écarte renonce aussi à réaliser les virtualités que la nature a placées en lui. […] Le mal n'est rien, puisqu'ils ne peuvent que le mal, il est clair que les méchants ne peuvent rien[975]. »

Aussi délicat qu'il soit de représenter en image la non-existence du mal, il faut reconnaître que le concepteur du programme d'Aulnay, possiblement Gilbert de la Porrée, a su passer outre cette difficulté avec talent. La mise en parallèle de la théologie porrétaine et des images du portail d'Aulnay explique parfaitement le jeu tridimensionnel mettant en relation les deux faces des voussures. La question du point de vue, au propre comme au figuré, semble matériellement inscrite dans la pierre. La forme des sculptures reflète parfaitement le discours théologique de Gilbert de Poitiers. D'un point de vue corporel et matériel, le mal et le péché, figurés sur la face avant de la voussure externe, existent : les pécheurs sont une réalité du monde terrestre et des rapports humains. Cependant, considéré

---

[974] 1 Co. 15, 44

[975]Boèce, *La consolation de la philosophie*, *op. cit.*, *prosa* 2, 32-39, p. 164-165.

sous le prisme des réalités d'origines divines et universelles, le mal est fictif et le péché illusoire. Les représentations des intrados, matérialisant la nature essentielle des êtres, dégagés de leur réalité corporelle et temporelle, permettent de concevoir une réalité supérieure à celle du monde, la réalité des universaux.

Le rôle du langage : abstraire le concept du monde sensible

La chimère, un « objet impossible »

Une fantasmagorie…

L'effacement ontologique des êtres de la voussure externe est visible ailleurs sur la sculpture. La présence de la chimère, unique figure à être associée à une inscription, CHIME[RA], répond possiblement aux mêmes enjeux théologiques [Figure 91]. Le rôle de cette inscription, exacerbant la qualité de la chimère, est primordial pour la compréhension de la voussure. S'il est vrai qu'elle « s'apparente davantage au signe catégoriel qu'à la légende identificatrice au sens strict », l'inscription ne peut probablement pas être pensée comme un qualificatif « interchangeable » de monstre[976]. La singularité de la créature et l'usage du langage pour la désigner semblent, au contraire, porteurs de sens.

La chimère est, en effet, un être fabuleux qui n'existe que dans l'imagination. La réalité de cette créature réside exclusivement dans le nom qui lui est attribué. Qualifiant une bête fantastique, la chimère possède au Moyen Âge déjà le sens, plus large, du résultat d'une imagination mal orientée. Il s'agit, par définition, d'un être purement fantasmagorique. Comme l'écrit Alain de Libera, « une définition médiévale standard de la Chimère est : "une

[976] Comme l'indique l'auteur, reprenant Robert Favreau, les inscriptions descriptives sont généralement précédées d'un démonstratif. Jacqueline Leclercq-Marx, « Les œuvres romanes accompagnées d'une inscription. Le cas particulier des monstres », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, nº 157, vol. 40, 1997, p. 91-102, cit. p.102 ; Ainsi, cette inscription d'Aulnay « fait connaître le sens que l'auteur du programme a retenu ». Robert Favreau, « Fonctions des inscriptions au Moyen Âge », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, nº 127, vol. 32, 1989, p. 203-232, p. 224.

entité composée de parties incompatibles" [977] ». Or, les figures de la voussure sont, en grande majorité, des êtres composés de parties ne relevant pas de leur nature. La non-conformité est la définition du caractère peccamineux des êtres selon Gilbert de la Porrée. En cela, la chimère est semblable aux autres figures de la voussure ; l'inscription peut être appliquée à l'ensemble des sculptures de la voussure, comme cela a été mis en avant par Vincent Debiais[978]. Les vices conduisent à une modification de la forme. Cette transformation mène elle-même à un effacement ontologique selon un système dont la mention de la chimère constitue, probablement, l'exergue à Aulnay. De même que la chimère existe par imagination, les figures de la voussure peuvent être nommées, par prédicat accidentel (*praedicatio accidentalis*) hommes. De même que cependant la chimère n'a pas de réalité, les pécheurs ne sont pas conformes au concept d'homme[979]. Ils se sont éloignés de la nature humaine, formulée par Dieu lors de la Création. Puisque la réalité qualifie les choses éternelles et divines, les pécheurs ne peuvent être dits réels.

La Chimère ne qualifie pas seulement la nature corrompue des êtres. Elle paraît également donner à voir le fonctionnement du mal qui les affecte. Bien qu'elle n'existe pas, la chimère est la créature la plus à même de figurer « ce qui est exprimé par une chose » ou « ce qui est supposé[980] ». Par le fait qu'elle peut être nommée, la chimère existe d'une certaine manière, par sa *qualitas nominis*, mais pas de manière essentielle : elle est juste imaginée, mais elle n'est rien[981].

---

[977] Alain de Libera, *La référence vide : théories de la proposition*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 99.

[978] « Le mot pouvait également désigner, de façon générique, toute créature hybride à l'époque où l'on a conçu le portail d'Aulnay. L'inscription n'identifierait alors plus la figure sculptée au-dessous de l'inscription sur le claveau, mais l'ensemble de la voussure en ce qu'elle présente une foule de ces créatures mi-animales, mi-humaines. La rencontre du texte et de l'image établit ce qu'est l'objet dans son ensemble : la troisième voussure de portail sud d'Aulnay serait une image de l'hybridité elle-même en regroupant toutes les figures sous le "titre" générique de *chimera.* » Vincent Debiais, *La croisée des signes, op. cit.*, p. 263-264.

[979] Si la chimère a pu être traitée comme un universel, il n'en reste pas moins qu'à cette période et ensuite « ces chimères sont de purs êtres mentaux, fictifs ou fictionnels ». Alain de Libera, *La querelle des universaux, op. cit.*, cit. p. 233.

[980] Joseph Gauvin, « Le sens de "*nichil*" chez Gilbert de la Porrée », art. cit., p. 175 ; « Penser à une chimère ne signifie pas qu'une chimère est pensée », Alain de Libéra, *Naissance du Sujet*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2007, p. 394.

[981] H.C. Van Elswijk, *Gilbert Porreta*, *op. cit.*, p. 144-145.

Il est intéressant de souligner que le terme « chimère » revient sous plusieurs plumes lors de querelle des universaux. L'exemple de la chimère sert à penser le décalage entre le concept mental et la réalité. La chimère est une créature conçue par l'esprit, mais n'a pas d'existence terrestre ni essentielle. Ainsi, Alain de Libera l'écrit, « le terme "chimère" [est] prédiqué selon l'intellect de plusieurs animaux fusionnés ensemble partiellement, sans pouvoir être prédiqué d'aucun d'entre eux en acte (puisqu'aucun d'entre eux n'est complet) ni non plus être prédiqué en acte du tout formé à partir des éléments empruntés à chacun[982] ». La chimère devient, dès lors, le signe d'une « intellection singulière vaine », comme sous la plume d'Abélard :

> « Si j'intellige la chimère, qui n'existe pas du tout, ou si j'intellige que la chimère est quelque chose, alors qu'elle n'est rien du tout, cette intellection est absolument vaine, parce que cette intellection de la chimère est, dans les faits, sans sujet (sujet dont la réalité, conformément à une intellection de ce genre, pourrait être délibérée sainement de sorte qu'il serait permis de viser cette chose-ci comme une chimère avec véracité). De même encore, il pourrait arriver que l'intellection du nom homme soit vaine, s'il se trouvait qu'il n'en existe plus aucun[983]. »

...propre à la position conceptualiste

Définie comme un concept creux par le conceptualiste Abélard, la « chimère » désignée par l'inscription à Saint-Pierre d'Aulnay ne fait sens qu'au regard de la théologie de Gilbert de la Porrée. Thierry Lesieur a pu qualifier, à juste titre, le théologien de « conceptualiste modéré[984] ». L'inscription témoigne, en effet et à elle seule, de la position singulière, à mi-chemin entre réalisme et conceptualisme, du clerc dans le débat des universaux. Sur la voussure, le terme « chimère » renvoie à un genre : il est prédicable de l'ensemble de la

---

[982] Alain de Libera, *La querelle des universaux, op. cit.*, p. 233. ; Sur l'utilisation de la figure de la Chimère dans le cadre de la querelle des universaux, voir également, du même auteur, *La référence vide, op. cit.*, p. 99-109.

[983] Alain. de Libera, *L'art des généralités*, *op. cit.*, p. 468-470, cit. p. 469.

[984] Thierry Lesieur et Myriam Soria, *Gilbert de La Porrée, op. cit.*, p. 59.

voussure et définit tous les êtres qui l'occupent. Il ne peut pas être pensé comme un universel. L'essence de la chimère ne saurait dériver de Dieu ou d'une quelconque vérité ontologique, puisque sa définition relève son absence d'essence et le caractère vide de sa réalité. De fait, l'inscription ne peut être le témoignage dans la matière des universaux. Elle ne qualifie pas une réalité, mais un concept mental creux. La chimère est exclusivement le fruit du langage humain et de l'imagination. Or, Gilbert de la Porrée distingue les formes premières, universelles, des formes secondes, pensées par l'esprit humain. Cela peut expliquer l'importance de la chimère à Aulnay. La chimère d'Aulnay témoigne possiblement du « conceptualisme » du clerc. Elle est le signe d'un concept humain et non d'un universel. Bien qu'elle renvoie à un concept abstrait, l'inscription n'est pas eidétique, mais appartient au monde sensible. Elle témoigne de la faillibilité du langage et, de manière plus large, de la fragilité de l'esprit humain dont il est l'instrument. L'écart entre les concepts humains et les universaux est rendu visible. La référence à la chimère, figure créée par l'imagination, permet l'explication de l'existence du péché. L'absence de conformité entre un concept humain et un principe divin est la cause de l'existence du mal sur terre, bien que le mal soit inconcevable de manière universelle. En définitive, la chimère d'Aulnay indique tout autant la forme composite du péché qu'elle détermine sa cause, l'imagination, et qu'elle rend compte de sa conséquence, l'effacement ontologique.

Le langage humain peut être l'instrument du péché, s'il est guidé par l'imagination. Il est parfois le support d'un écart important entre l'homme et les réalités divines, écart inauguré par la Chute. Le langage humain est, en effet, déficient vis-à-vis du langage divin, inarticulé. De surcroît, il ne renvoie pas nécessairement à une réalité. Sur la sculpture d'Aulnay, la thématique de la nomination n'est pas sans évoquer l'épisode de la Genèse, dans lequel Adam donne leur nom aux animaux[985]. La nomination des animaux par Adam est une œuvre de structuration et de hiérarchisation du monde[986]. Après la Chute toutefois, la capacité de nomination de l'homme voit son rapport à la réalité brouillé. Le pouvoir nominal suit ainsi une altération similaire à celle des catégories des êtres, notamment à la perméabilité nouvelle des frontières entre l'homme et l'animal. L'animal est désormais susceptible d'être un danger pour l'homme qui était originellement son maître. De la même

---

[985] Gn. 2, 18-21

[986] Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar, *Le monde roman par-delà le bien et le mal, op. cit.,* p. 102.

manière, l'homme doit être vigilant à sa propre nature. Sa capacité d'imagination pourrait l'induire en erreur[987]. L'intervalle opéré dans le langage à la suite de la Chute est le signe d'un égarement de l'homme. Dorénavant, il est susceptible de mal nommer. Il lui est possible de créer une fausse réalité, ce qui, selon Boèce et Gilbert de la Porrée, constitue la cause de l'existence du péché. Le langage humain n'en est pas pour autant systématiquement néfaste. Bien au contraire, par la nomination et l'usage de la raison, l'homme peut concevoir les choses en leur principe : il peut en distinguer l'essence[988].

Les éléphants

Le langage comme abstraction

Source du mal lorsqu'elle est orientée par la seule imagination, la possibilité humaine de nommer est néanmoins primordiale. Lorsqu'elle est le résultat de la raison, la capacité de conceptualiser, dont le langage est le signe, permet à l'homme de saisir la nature universelle des choses ; la nomination permet de donner une définition des choses matérielles. La capacité de penser l'universel, au-delà de la perception des choses sensibles, est donnée à l'homme[989]. Dès lors qu'elle procède d'une abstraction intellectuelle, l'appréhension mentale de certains concepts permet de retrouver la cause des choses sensibles de manière « extrinsèque à partir de l'essence de leur principe[990] ». Certes, le langage humain ne permet pas de comprendre de manière directe les universaux. Il autorise leur appréhension au moyen de celle de leur copie sensible. La différence entre les substances et les subsistances peut être une source d'erreurs et de fantasmes. Toutefois, la raison est bien orientée quand la nature

---

[987] Sur les parallèles exégétiques entre la chair et la parole à travers dans la Genèse, voir Emmanuel Falque, *Dieu, la chair et l'autre*, *op. cit.*, p. 211-212.

[988] Alain de Libera, *L'art des généralités*, *op. cit.*, p. 171.

[989] « Le nom doit donc traduire la substance de l'idée, du concept des êtres et des choses qu'il incarne ». Cécile Voyer, *Orner la parole de Dieu : le livre d'Évangiles et son décor (800-1030). Paris, Arsenal, ms. 592*, *op. cit.*, cit. p. 64.

[990] Traduction et analyse dans Jean Jolivet, « Rhétorique et théologie dans une page de Gilbert de Poitiers », art. cit., cit. p.186-187.

d'une chose et sa conception mentale sont conformes. Dans ce cas, la pensée humaine rend compte de la nature de l'être dans une formulation proche de celle qui émane de Dieu. Le concept humain est conforme au principe universel lorsqu'il est conforme à la nature. En d'autres mots, l'usage d'un langage conforme à la nature des choses est l'outil d'un processus d'abstraction apte à guider l'homme dans sa connaissance des réalités universelles.

Nous l'avons observé, le concept « chimère » ne saurait être conforme aux universaux. En revanche, d'autres inscriptions de Saint-Pierre d'Aulnay indiquent le bon usage du langage. Situé à la croisée du transept – entre la nef et le collatéral sud –, un chapiteau porte l'image de trois éléphants [Figure 92]. Chaque éléphant occupe une face du chapiteau. Au sommet de ce dernier, une inscription qualifie les figures : *Hi sunt elephantes*. La présence de l'inscription ne peut pas être expliquée par le caractère exotique de ces animaux, qui nécessiterait une identification. L'étude de Vincent Debiais invite notamment à prendre en compte « l'effet de l'inscription sur le spectateur[991] ».

Les éléphants du chapiteau sont loin d'être de simples éléments dépaysants. Par leur mise en relation avec l'inscription, les animaux sont définis comme étant conformes à leur nature originelle. Le dispositif visuel permet de rendre compte de cette conformité. Les images des trois éléphants représentent, en effet, leur existence concrète individualisée : les animaux représentés sont numériquement distincts et particularisés. L'inscription, en revanche, renvoie au concept d'éléphant. Le terme « éléphant » qualifie la nature unique des trois animaux. Sur le chapiteau, la relation entre l'image et le texte indique probablement une conformité entre la chose mise en image et son nom. Or, cette conformité est le gage d'un raisonnement viable. Il s'agit d'un point important de la théologie de Gilbert de Poitiers, comme nous l'avons observé. Le théologien s'appuie sur les écrits de Porphyre, notamment son commentaire des *Catégories* d'Aristote. Dans son *Isagoge*, bien connu dans le latin de Boèce, Porphyre écrit :

---

[991] Partant de l'interprétation des éléphants comme d'une image de la lutte du bien contre le mal, l'auteur met en relation le chapiteau avec celui du meurtre d'Abel par Caïn, qui lui fait pendant. Vincent Debiais, *La croisée des signes*, *op. cit.*, p. 305-307, cit. p. 306.

> « L'espèce est ce qui est prédicable de plusieurs différant par le nombre, relativement à la question : "*Qu'est-ce que c'est ?*"[992] »

Ainsi, l'auteur fait la distinction entre l'espèce ou :

> « le genre [qui] se prédique[nt] relativement à la question : "Qu'est-ce que c'est ?" et la différence, relativement à : "Comment est-ce ?"[993]»

De cette manière, Porphyre distingue deux questionnements humains relatifs aux objets : « *comment est-ce* ? » et « *qu'est-ce que c'est* ? ». La première interrogation permet de saisir l'objet concret tandis que la seconde donne lieu à une catégorisation mentale. En somme, la question « *comment est-ce* ? » ne peut porter que sur une chose concrète, sensible et particularisée. Sa réponse est la description de l'étant tangible et matériel. La question « *Qu'est-ce que c'est ?* », au contraire, définit une espèce ou un genre, une catégorie. Sa réponse est prédicable de plusieurs et embrasse les particuliers. La question a trait, en définitive, aux concepts et non aux étants sensibles.

À Saint-Pierre d'Aulnay, l'image des éléphants est descriptive. Elle répond probablement à la question « *comment est-ce* ? » La sculpture renvoie à la sphère matérielle et aux individus. Les éléphants sont distincts numériquement et, bien qu'ils soient très similaires, ils se tiennent différemment sur la surface du chapiteau : ils sont particularisés dans l'image. Au contraire, l'écriture fait appel à l'intellect de l'observateur. L'inscription renvoie au concept d'éléphant. Elle permet de répondre à la question « *qu'est-ce que c'est ?* », ce dont témoigne probablement l'usage du démonstratif « c*e sont* ». Le pronom *Hi* désigne, en effet, l'image des éléphants. Son usage suppose un écart entre la désignation de l'image et le concept d'*elephantes* [994]. Le signifié « éléphant » ne se confond pas avec le

---

[992] Porphyre, *Isagoge, op. cit*., II, 4, p. 5.

[993] *Ibid.*, VIII, 5, p. 18.

[994] Voir l'usage du pronom *Hoc* dans les formules de consécrations eucharistiques. Alain de Libera et Irène Rosier-Catach, « Les enjeux logica-linguistiques de l'analyse de la formule de la consécration eucharistique », *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin*, Université de Copenhague, col. 67, 1997, p. 33-77. Pour l'utilisation du démonstratif dans les formules épigraphiques, nous renvoyons à Estelle Ingrand-Varenne, *Langues de bois, de pierre et de verre : latin et français dans les inscriptions médiévales*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 165 et s.

signifiant, la « représentation de l'éléphant ». En cela, l'inscription suppose un processus d'abstraction mentale prenant appui sur les représentations visuelles. Elle fait appel à la capacité humaine de catégoriser les choses par l'esprit. La raison humaine peut appréhender ce qui est multiple comme relevant d'une unique nature. Il s'agit, en somme, de penser que « le tout, en effet, est dans ses parties [995] ». La nomination, orale ou intérieure, rend compte des catégories. Elle va de pair avec la perception de l'inscription sensible et individuelle des existants dans la matière. La relation texte/image mise en œuvre sur le chapiteau indique l'importance du langage dans la démarche intellectuelle, et notamment théologique. Sur le chapiteau, le dispositif permet au regardeur de mettre en œuvre un cheminement mental et de retourner vers les principes créés par Dieu. Le principe « éléphant » est, en effet, antérieur à l'inscription dans la matière des divers éléphants[996].

L'inscription définit la catégorie conceptuelle des choses représentées. Elle est étroitement dépendante de l'image, autant qu'elle permet de s'en émanciper par l'esprit. Le *Hi Sunt* ne saurait être formulé sans l'image puisque cette dernière est l'objet de la question « *qu'est-ce que c'est ?* » La base de la connaissance est la forme sensible. La dépendance du texte à l'image est indiquée sur le chapiteau. Il est impossible pour l'homme de comprendre convenablement un principe non perceptible, sans prendre pour base son existence concrète, matérielle et individualisée. Le principe qui n'est pas issu de la chose concrète est, en effet, le fruit de l'imagination. La connaissance suppose une abstraction à partir de la chose sensible. Ce processus permet de remonter à la cause ou la nature de son existence, en dégageant la forme de la matière. Il s'agit d'un procès exclusivement intellectuel puisque la forme et la matière sont dépendantes l'une de l'autre, dans l'étant.

Ainsi, ni le langage ni l'image ne semblent fonctionner comme une mise en présence des choses, hormis peut-être si l'on considère cette présence comme celle, purement mentale, du concept accessible par l'esprit. La perception de l'image induit un processus d'abstraction intellectuel qui est déjà un pas vers Dieu. Sa réception par l'homme constitue un paradoxal affranchissement du sensible. La relation à l'image le confronte à sa propre raison, de manière réflexive. Considérant l'inscription, le regardeur s'interroge sur *la manière dont il*

---

[995] Porphyre, *Isagoge*, *op. cit.*, II, 16, p. 9.

[996] Sur le terme de « dispositif », nous renvoyons aux réflexions de Daniel Russo. Daniel Russo, « Des lettres sur l'image dans l'art du Moyen Âge. Pour une nouvelle articulation du textuel et du visuel », art. cit.

perçoit, plus encore que sur *l'objet qu'il perçoit*. Le dispositif texte/image permet à l'observateur d'opérer le passage depuis la sensation physique reçue à la donnée conceptuelle signifiée. Au-delà de l'image, il comprend ce qui relève de la nature et de l'identité de la chose représentée. Ainsi, la distinction entre *la sculpture d'un objet* et *la nature de l'objet qu'elle représente*, telle qu'elle peut être conceptualisée, suppose l'usage de l'intellect humain. La dissemblance fonde la connaissance. À Aulnay, l'inscription permet de penser le principe d'éléphant dégagé de la matière. Elle qualifie la substance de la chose et rend visible, dans le même temps, l'intention du sculpteur. Le principe est contenu en l'esprit du sculpteur avant qu'il ne rende la matière con-forme à l'idée. Le geste de l'artisan est le reflet imparfait de celui du démiurge de la Création.

La nature voulue par Dieu

Sur le chapiteau des éléphants, la présence de l'inscription indique la conformité entre la pensée du sujet et son être. À cet égard, si le système s'applique à toute donnée de la perception, le choix de l'éléphant est signifiant. Du fait de sa forme très particulière, l'éléphant est, en effet, l'exemple par excellence de l'adéquation entre la nature d'une chose et ses besoins. Aristote se sert de l'animal en ce sens dans ses démonstrations. La forme de l'éléphant prouve, en quelque sorte, que la nature est bien faite[997]. La démonstration sera reprise en contexte chrétien. Ainsi, Basile de Césarée de commenter :

> « C'est naturellement que chacun des animaux sait pourvoir à son propre salut, et possède une mystérieuse propension vers ce qui est conforme à sa nature. Pour nous aussi existent ces vertus naturelles avec lesquelles notre âme sent une affinité qui vient, non d'un enseignement humain, mais de la nature même […]. Pourquoi l'éléphant a-t-il une trompe ? Parce que cet animal qui est grand, le plus grand des animaux terrestres, et fait pour inspirer frayeur à ceux qui le rencontrent, devait avoir un corps charnu et compact. Que son cou fut proportionné à ses pattes, il aurait été difficile à porter, à cause du poids excessif qui l'eût incliné vers le sol. Voilà au contraire que la tête s'unit à l'épine dorsale par les quelques vertèbres cervicales ; mais elle est munie d'une trompe qui supplée au cou, en permettant à l'éléphant d'amener à soi sa nourriture, et d'aspirer son breuvage […]. Ainsi se vérifie cette maxime, que l'on ne peut rien trouver qui soit superflu, rien qui ait été négligé dans les œuvres du Créateur. Pourtant cet animal, si grand qu'il soit, Dieu nous l'a soumis (au point qu'il reçoit nos leçons et supporte nos coups) ; ainsi le Créateur nous enseigne-t-il clairement qu'il a tout rangé à notre commandement, parce que nous avons été faits à son image[998]. »

---

[997] « Comme nous l'avons dit, en effet, la trompe est le nez de l'éléphant. Or, comme il était impossible que le nez fut de cette taille sans être mou et flexible […] la nature, qui a l'habitude d'utiliser les mêmes organes à plusieurs fonctions, lui a donné des pattes de devant. […] Mais étant donné leur grande taille et le poids de leur corps, leurs pieds ne servent qu'à les soutenir, et par suite de la lenteur de leur marche et de leur inaptitude à fléchir, ils ne peuvent servir à rien d'autre. Ainsi donc l'éléphant a un nez pour respirer […], ce nez peut s'enrouler et il est grand ; et l'éléphant étant privé de l'usage de ses pieds, la nature, nous l'avons dit, se sert aussi de cet organe pour suppléer à l'aide qu'auraient pu donner les pieds », Aristote, *Les parties des animaux*, *op. cit.*, II, p. 57-58.

[998]Basile de Césarée, *Homélies sur l'Hexaéméron*, *op. cit.*, Homélie IX, 85 D-86 B, p. 507-509.

Dans ce commentaire, l'éléphant est l'image de la Bonté divine qui place chaque être à son rang et pourvoit au bien de chacun selon ses qualités et ses besoins. Il est significatif que, sur le chapiteau d'Aulnay, les éléphants soient représentés harnachés. Ce sont des animaux puissants, néanmoins domestiqués. Ils sont, de fait, conformes à leur statut divin : comme le reste de la faune, les éléphants sont soumis à l'homme selon la hiérarchie formulée par Dieu lors de la Création. L'inscription du chapiteau va dans ce sens. À l'instar des premiers hommes dans la Genèse, l'homme est capable de nommer les animaux : il est un être raisonnable et fait à l'image de Dieu. Le chapiteau des éléphants place probablement le regardeur dans la posture adéquate à sa nature d'homme, celle d'un être capable de jugement. Non seulement les éléphants sont représentés maîtrisés par l'homme, mais le regardeur est capable de comprendre la nomination des éléphants soit, en pratique, de considérer l'inscription du chapiteau.

L'écart entre le principe et l'existence matérielle, une conséquence de la Chute

Au terme de cette étude, il apparaît que l'inscription du chapiteau des éléphants et celle de la chimère sur la voussure forment des antagonismes. Elles définissent le bon et le mauvais usage du langage humain. La graphie respective des deux inscriptions exprime possiblement cette divergence. Bien sûr, la forme de celle de la Chimère, située à l'extérieur, s'explique en partie par l'absence de protection face à l'usure. Cependant, la graphie de l'inscription *chime[ra]* est confuse. L'alignement des lettres, notamment, n'est pas aussi soigné. Il est plausible que cette graphie signale le statut d'erreur, de concept imaginaire du terme « chimère » ou, du moins, l'absence de conformité de celui-ci avec l'ordonnance divine[999]. L'inscription du chapiteau des éléphants est rectiligne. Elle paraît plus soignée. Elle témoigne peut-être, par sa forme, de la conformité du concept humain « éléphant » avec le principe originel d'« éléphant », émanant de Dieu.

Quoi qu'il en soit, le langage est un outil de connaissance primordial, mais peut aussi créer le désordre. Il est possible à l'homme, par imagination, de formuler des concepts

---

[999] « L'isolement du mot *chimera* n'en a alors que plus de sens : l'unicité de l'inscription répond à l'individualité de chacune des figures ; l'absence de dispositif et l'agitation alphabétique qui en résulte soulignent le défaut d'ordre dans la procession des êtres fantastiques. » Vincent Debiais, *La croisée des signes*, *op. cit.*, p. 261.

n'ayant aucune existence réelle, ou encore de qualifier quelque chose d'une certaine manière alors même qu'elle n'est pas conforme par nature aux principes formulés de la sorte[1000]. La confusion qui règne dans le langage humain va de pair avec le désordre causé dans la Création. Elle est une conséquence de la Chute[1001].

Abel et Caïn

Une autre partie du programme témoigne des mêmes intérêts. L'un des chapiteaux de la nef porte la représentation du sacrifice d'Abel. Ce dernier présente un agneau, bras tendus. Il est en génuflexion [Figure 93]. Dans le même temps, son meurtre est mis en image. Caïn porte un bâton à la tête de son frère. Ce dernier, les yeux clos, paraît déjà subir l'effet du coup. L'agneau, présenté par Abel, préfigure le Christ. En outre, l'animal regarde l'inscription portant le nom d'Abel, comme pour signifier qu'il reconnaît sa qualité d'officiant. En revanche, le nom de Caïn est inscrit en chevauchement sur les deux faces du chapiteau. La situation de l'inscription témoigne peut-être du fait que le meurtrier sera « caché loin de [la] face » de Dieu à la suite de l'assassinat de son frère[1002]. Cet aspect est souligné par Hilaire de Poitiers. Le théologien écrit, à propos de cet épisode :

> « Pour Dieu qui voit tout, comment une chose peut-elle être sous son regard, une autre hors de son regard ? Mais par cette figure, il nous est enseigné que le regard de Dieu est la marque des objets qu'il a agréés et que, bien que toutes choses Lui soient soumises, son regard ne va qu'à celles qui en sont dignes. […] C'est la science que Dieu a du futur qui confère aux faits leur crédit :

[1000] Lambert Marie de Rijk, « Gilbert de Poitiers, ses vues sémantiques et métaphysiques », art. cit., p. 147-172, et plus précisément p. 162-172.

[1001] Sur les liens entre la Parole et son inscription dans la matière dans quelques cas concrets de manuscrits, voir Joshua O'Driscoll, « Visual Vortex: an epigraphic image from an Ottonian gospel book », *Word and image*, vol. 27, 2011, p. 309-321 ; Cécile Voyer, *Orner la parole de Dieu : le livre d'Évangiles et son décor (800-1030). Paris, Arsenal, ms. 592*, *op. cit.*

[1002] Gn. 4,14

> celui qui devait tuer n'est pas digne du regard de Dieu comme s'il avait déjà tué[1003]. »

Abel est la figure de l'Église qui sacrifie la chair, la sienne comme celle du Christ. Par la juxtaposition sur l'image du fratricide et de la présentation de l'offrande, Abel semble désigné comme la préfiguration du Christ, qui meurt pour le rachat des hommes[1004]. Il préfigure également le prêtre, commémorant le sacrifice de la Croix pendant la célébration eucharistique[1005]. Les inscriptions participent du discours. Celle qui qualifie Abel est reconnue par l'agneau, tandis que le nom gravé de Caïn s'éloigne littéralement du regard de l'animal. Dès lors, les inscriptions sont porteuses de sens. Elles paraissent rendre compte de la prévarication ou, au contraire, de la justesse de ceux qu'elles qualifient. Elles permettent de souligner la conformité ou l'écart entre le nom et les qualités des figures. Le dispositif texte/image est l'indication d'une nécessaire distinction entre l'être et son nom, discernement qui ne peut être fait sans recours à la raison humaine et sa capacité d'abstraction.

Le péché originel

La possibilité de l'écart entre la nature d'un être et les modalités de son existence est induite par la Chute. À cet égard, il semble que le chapiteau de Caïn et Abel puisse être mis en relation avec celui portant l'épisode du Péché originel, situé sur la pile nord-ouest de la croisée du transept [Figure 94]. Sur le chapiteau, Ève est représentée au centre de l'image, sur la tranche du chapiteau. Sa position dans l'image, entre Adam et le serpent, met en valeur son geste de transmission du fruit défendu. Parce que la première femme sépare Adam et le

---

[1003] Hilaire de Poitiers, *Traité des mystères*, éd. Jean-Paul Brisson, Paris, Les Éditions du Cerf, 1947, I, VI, p. 86-87.

[1004] Marie-Thérèse Camus et Élisabeth Carpentier, *Sculpture romane du Poitou*, *op. cit.*, p. 48.

[1005] Pour aller plus loin sur les enjeux de la mise en image de ce thème : Cécile Voyer, « Image de l'exclusion et de la transgression : Caïn, frère maudit », *La famille déchirée : les luttes intrafamiliales au Moyen Âge*, éd. Martin Aurell, Turnhout, Brepols, 2010, p. 379-400.

serpent, ces deux figures, campées sur chaque face du chapiteau, ne sont pas directement confrontées.

Dans cette image à nouveau, il est question d'une inversion. Celle-ci est double : le serpent, animal dominé originellement par l'homme, commande à la femme tandis que l'homme, qui doit prévaloir sur la femme, est guidé par celle-ci[1006]. La perspective charnelle s'inscrit clairement dans ce sens. Le serpent, soufflant à l'oreille d'Ève, a sa queue au niveau du sexe de la femme. Ève est ainsi définie comme une femme infidèle. Adam est lui-même pécheur, car il n'a pas su faire respecter la hiérarchie originelle des genres[1007]. Quoi qu'il en soit, l'inversion de la hiérarchie originelle est visible sur ce chapiteau. Le péché constitue une désobéissance à Dieu qui a créé cet ordre. De même, la figure de Caïn pèche, en ne respectant pas le choix divin lors du sacrifice. Sur le chapiteau du péché originel, Adam, avant même d'avoir croqué la pomme, porte sa main au cou. Son péché n'est pas, semble-t-il, la consommation du fruit à proprement parler, mais relève davantage de la confusion induite dans l'ordre salutaire[1008]. Le couple, « en inventant la transgression […] fragilise les frontières qui séparent les espèces et les catégories et introduit ainsi du devenir dans un monde qui n'était constitué que d'essences[1009] ». Le désordre dans la hiérarchie mise en œuvre par Dieu est créé par le péché. Il fait écho à celui initié dans le langage, comme nous l'avons observé sur le chapiteau de Caïn et Abel. La confusion de la parole et la perturbation de l'ordonnance cosmique vont de pair. Elles s'opposent à l'adéquation entre le nom et la nature des animaux et leur obéissance, rendues visibles sur le chapiteau des éléphants.

[1006] *Le Jeu d'Adam*, 598-601. « Then a cleverly constructed serpent ascends the forbidden tree and Eve turns her ear toward it as if she were listening to its counsel. Then Eve takes the apple and offers it to Adam. » cité et traduit dans Peggy Mc Cracken, *In the skin of a beast*, *op. cit*., p. 101. ; Sur les questions du genre, de la confusion charnelle et de la séduction du serpent voir, plus globalement, *ibid*., p. 97-125.

[1007] De fait, Ève représente peut-être ici plus largement le corps, dont l'égarement est la cause celui de l'âme, personnifiée en Adam. Il s'agit d'une exégèse traditionnelle rapportée à cet épisode. Il ne faut pas nier le corps ou de le dévoyer, mais le maîtriser, car de lui vient le péché qui se répercute sur l'âme.

[1008] Cette logique a très bien été étudiée dans Jean-Marc Moret et Domingo Gasparro, *« Ce morcel ne puis avaler » : images entre histoire et théologie aux XIIe et XIIIe siècles*, *op. cit*.

[1009] Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, *op. cit*., p. 22.

La Conformité sur les deuxième et troisième voussures

Un principe de succession

La concordance typologique

L'étude de la quatrième voussure et de son rapport avec son intrados est essentielle pour mieux comprendre la valeur de la structure du portail et la signification relative à chacune de ses parties. La deuxième voussure porte les images de vingt-quatre personnages debout et en mouvement [Figure 95]. Les figures sont représentées tantôt jambes croisées, tantôt orientées à leur gauche ou leur droite. Leur attitude est celle de la marche. Le buste des personnages, en revanche, est toujours tourné vers un de leurs compagnons, leur faisant face. De cette manière, les figures, *en discutatio,* sont rassemblées par groupes de deux. Bien que de légères divergences contribuent à la vive impression de dynamisme qui se dégage de l'ensemble, le canevas des comportements de ces paires, s'échangeant des regards, reste sensiblement le même sur chaque groupe. L'un des personnages brandit avec sa main gauche, au niveau de son torse, une *ampulla* à long col qu'il pointe du doigt de sa main droite, comme pour mieux en indiquer le contenu à son acolyte. Ce dernier tient fermement un livre contre son flanc. De sa main gauche, il répond au premier en pointant à son tour la fiole ou, plus directement encore, en saisissant celle-ci par le col. Les attitudes des figures indiquent clairement un échange entre les deux personnages qui se font front. Leur posture exprime une dynamique plus vaste ; la gestuelle semble indiquer la marche vers les autres figures du groupe, mais également un mouvement au-delà de la voussure.

La tenue des figures est constituée d'une longue tunique à orfrois de pierreries surmontée d'un manteau drapant, pour certaines figures, leurs corps. Certains portent ce même manteau, mais sur une tunique à bordures simples. La présence de nimbes, cerclant les têtes des figures, semble indiquer leur statut biblique. Le nombre de vingt-quatre, qui leur est attribué, rappelle quant à lui l'identification aux douze patriarches et douze apôtres. Cette interprétation

est habituellement rattachée par l'exégèse aux Vieillards de l'Apocalypse[1010], en raison de leur nombre. Ainsi réunies, les figures sont, possiblement, les allégories de la concordance entre les membres de l'Ancien Testament et ceux du Nouveau[1011].

Les objets qu'ils portent vont, en effet, dans ce sens. Tenant des livres, motifs de la parole sacrée, ou des fioles, dont nous avons pu observer la valeur liturgique, les personnages détiennent les instruments de la prédication et de l'administration des sacrements. Leurs échanges témoignent possiblement des liens étroits entre l'ancienne Loi et le temps de la grâce. Les figures de la deuxième voussure attestent plus précisément de l'harmonie entre la mission des patriarches et celle des apôtres. La mission de l'*Ecclesia* est définie sur la voussure. Il s'agit de la diffusion de la foi et de la transmission de sa pratique, de manière convenable et uniforme. Le livre, que tiennent certaines figures, représenterait la parole divine. La parole des prophètes et les Écritures sont les moyens par lesquels Dieu manifeste sa présence aux membres de l'Ancienne Alliance. À cette parole sont ajoutés ensuite les sacrements de l'Église nouvelle, instaurés par le Christ et dont les apôtres sont les premiers pourvoyeurs. Ces derniers pointent les vases pour les montrer à ceux qui n'en sont pas pourvus et qui nous semblent être identifiables à des prophètes, sur la voussure. Ils paraissent annoncer la nouvelle voie salutaire aux figures vétérotestamentaires. Ils pointent les espèces permettant d'opérer le rachat des hommes, les montrant de la sorte à ceux qui avaient annoncé la venue salvatrice du Christ.

Les Vieillards de l'apocalypse, successeurs des prophètes et des apôtres ?

Le nombre de vingt-quatre, associé aux personnages de la deuxième voussure, permet probablement d'identifier les figures. Il accorde également une autre signification aux Vieillards de l'Apocalypse de la troisième voussure [Figure 96]. Ceux-là sont, effectivement, trente et un. Ce nombre est totalement inhabituel dans les décors se rapportant à ce thème. Les

---

[1010] Nous nous rangeons de la sorte à l'interprétation de Marcel Aubert et de René Crozet. Il est peu probable que, comme l'écrit Ferdinand Werner, il s'agisse d'une « assemblée de saints » indifférenciés.

[1011] Pour Marie-Thérèse Camus et Élisabeth Carpentier, les figures sont « les vieillards assis en cercle et les saints dansants, leur nombre (31 et 24) pouvant signifier la multitude des élus ». Marie-Thérèse Camus et Élisabeth Carpentier, *Sculpture romane du Poitou*, *op. cit.*, cit. p. 152.

Anciens sont justement décrits au nombre vingt-quatre dans l'Apocalypse[1012]. L'inversion de la valeur numérale entre les deux groupes, propre à l'édifice saintongeais, ne semble cependant pas être le fruit du hasard. Il n'est pas le témoignage, au demeurant fort réducteur, du fait que c'est « le rythme des figures plus que le thème lui-même qui attira le sculpteur[1013] ». La permutation des nombres paraît, au contraire, orienter la lecture allégorique des figures. En distinguant les Vieillards de l'Apocalypse des apôtres et des prophètes, elle donne possiblement sens à ces figures.

Le report du nombre de vingt-quatre aux figures de la deuxième voussure plutôt qu'aux Vieillards de l'Apocalypse de la troisième voussure n'est pas le seul indice d'un lien visuel entre les deux zones sculptées. La reprise d'un objet semblable, l'*ampulla*, et d'une tunique à orfrois similaire invitent, en effet, le regardeur à mettre en confrontation les figures respectives des deux voussures[1014]. En réalité, le motif du vase ainsi que les vêtements à orfrois sont uniquement analogues entre les Vieillards et la moitié des figures de la deuxième voussure. Sur l'autre moitié d'entre elles, la tunique est simplement drapée à l'antique et, même lorsqu'elle possède des bordures décoratives, il ne s'agit pas d'orfrois à proprement parler. Ces figures, nous l'avons observé, portent des livres et non des vases.

Les éléments figurés établissent une correspondance entre les Vieillards de l'Apocalypse de la troisième voussure et les douze figures portant des fioles et des tuniques à orfrois, plus qu'avec la totalité des vingt-quatre personnages de la deuxième voussure. Ainsi, il existe sur la deuxième voussure une ressemblance entre les prophètes et les apôtres. Celle-ci témoigne d'une transmission d'ordre typologique. Il semble qu'un lien puisse également être dégagé entre les apôtres et les Vieillards de l'Apocalypse. Nous avons observé que la conformité formelle entre les figures pourrait indiquer que les apôtres, ajoutant à la Loi ancienne des prophètes l'institution des sacrements, leur succèdent. Dès lors, la thématique de la succession serait également appliquée aux Vieillards. Tenant comme les apôtres des vases, ils sont figurés à l'instar de ceux-là comme les pourvoyeurs des sacrements. La tunique à orfrois, semblable sur les deux groupes, est peut-être un insigne sacerdotal. Les Vieillards de

---

[1012] Ils sont cependant au nombre de cinquante et un à Notre-Dame de Saintes.

[1013] Pierre Bouffard, *Sculpteurs de la Saintonge romane*, Paris, Horizons de France, 1962, p. 38.

[1014] La fiole est définie comme un vase à parfum, ce qui, si cela correspond au texte biblique, ne permet pas d'en expliquer la présence entre les mains des figures de la deuxième voussure. Marie-Thérèse Camus et Élisabeth Carpentier, *Sculpture romane du Poitou*, *op. cit.*, p. 256.

l'Apocalypse de la troisième voussure semblent ainsi représentés comme les nouveaux docteurs de l'Église, continuant la mission des apôtres et, par leur intermédiaire, celle des prophètes. Il s'agit, nous l'avons observé, d'une interprétation courante dans l'exégèse médiévale, depuis le haut Moyen Âge. Une telle succession figure peut-être une idée chère à Gilbert de la Porrée. Le théologien opère une distinction dans le groupe des hommes qui ont cherché à connaître Dieu : les *posteriori* et les *antiqui*. Les premiers, en plus du savoir des premiers, possèdent une connaissance et une vision des mystères. Les *Posteriori* et les *antiqui* ont un rôle de prédication similaire : la mission de prédication est commune et harmonique, bien que les moyens en soient différents [Figure 97][1015].

Ainsi, il faut certainement voir dans la présence des prophètes au côté des apôtres une figuration de l'union des membres de l'Église. Il est possible de comprendre les gestes des personnages, dirigés vers les *ampullae.* L'échange manifeste des personnages autour de cet objet semble être le signe de l'intégration des figures vétérotestamentaires par Dieu qui « voulut cependant, en les faisant participer au sacrement futur, sacrement qui devait être révélé par la suite, réparer leur nature perdue[1016] ». Le vase est, nous l'avons observé concernant le décor de Saint-Denis, une image de l'Église qui engendre la famille des chrétiens par les sacrements.

Par la possession de cet objet, les figures des deux voussures internes sont opposées aux « hommes-bêtes » de la voussure externe. Pour beaucoup, ces derniers sont pourvus d'un sexe en érection, signe de leur lubricité, mais aussi de procréation corporelle. De la même manière, la possession de la vièle par les Anciens semble signifiante. L'instrument est tenu, mais n'est pas joué. Nous l'avons observé à propos de l'Âne à la lyre, pour Boèce, la valeur de la musique ne repose pas sur la mise en action, mais sur la conception intellectuelle. La musique est définie comme une science plus qu'une pratique[1017]. Sur le portail, l'Âne qui joue de la lyre sans en maîtriser les règles musicales est assimilé à un esclave. En revanche, la science musicale est un signe de maîtrise intellectuelle. La vièle, tenue par les Vieillards, représente probablement la

---

[1015] H.C. Van Elswijk, *Gilbert Porreta, op. cit.*, p. 207.

[1016] Boèce, *Traités théologiques*, *op. cit.*, « De la foi catholique », 36, p. 182-183.

[1017] La musique est aussi une science du nombre, du rythme et de l'intervalle au même titre que les claveaux de l'arc et que la répartition de ses figures sculptées qui sont elles-mêmes des figures uniques en suspension dans un espace rendu homogène par la conformité. C'est d'ailleurs Boèce qui, dans ses écrits sur la musique, donna les bases d'une théorie médiévale de la liturgie chrétienne du chant basée sur l'arithmétique. Marie-Élisabeth Duchez « Le savoir théorico-musical carolingien dans les commentaires de Martianus Capella : la tradition érigénienne », art. cit., p. 554.

connaissance de la science musicale[1018]. La musique est, en effet, un moyen de s'élever vers Dieu : la vièle paraît signifier la sagesse des figures plus que d'indiquer véritablement leur qualité de musiciens. En somme, ce n'est pas tant la musique en acte, mais le savoir musical qui est positif. Ce dernier suppose l'usage de la raison :

> « Il s'ensuit que la réflexion rationnelle n'a pas besoin de l'acte d'exécution […]. En effet, le citharède tient son nom de la cithare, l'aulède de l'aulos, et ainsi les autres de leurs instruments respectifs. Mais est musicien, en revanche, celui qui, respectant la raison, soumet la science du chant non pas au service de l'œuvre, mais à l'empire de la raison[1019]. »

L'homme en substance : les atlantes

Au-delà de la similarité de leurs vêtements et leurs objets, les Vieillards de l'Apocalypse tranchent, par leur attitude, avec les personnages de la deuxième voussure. Le hiératisme des Anciens entre en contraste avec la dynamique insufflée aux figures, plus bas sur le portail. L'opposition entre la frontalité des Vieillards de la troisième voussure et le mouvement latéral des figures de la deuxième voussure est également observable sur les deux rangées d'atlantes occupant les intrados. La présence et la similarité de l'ensemble des atlantes rapprochent visuellement les deux voussures. En revanche, les attitudes respectives de ces atlantes dénotent par rapport à celles des figures des faces principales. Sur l'intrados de la deuxième voussure, celle des figures en mouvement, les atlantes sont figés, genoux écartés et bras levés. Seuls, leurs regards se croisent comme ceux des personnages de la face principale. Sur l'intrados de la troisième voussure, les atlantes, tournés vers la droite, prennent appui sur leur genou gauche relevé. Ils n'atteignent l'angle de la voussure que grâce à leur main droite, tournée vers l'extérieur, paume en avant. L'image des atlantes semble essentielle pour la compréhension du groupe. Comme nous espérons l'avoir mis en lumière plus haut, sur le portail d'Aulnay, les

---

[1018] Il est probable qu'il reprenne en cela l'image antique, utilisée par Plotin, de l'homme qui, parce qu'il possède la science de la musique, n'a plus besoin de jouer : « On raisonne, comme on joue de la cithare, pour savoir en jouer, comme on s'exerce pour acquérir une habitude, comme on apprend pour savoir. Raisonner, c'est chercher à apprendre ce que le sage possède déjà. La sagesse est donc en celui qui s'est arrêté de chercher. » Plotin, *Ennéades, IV, op. cit*., II, 4, 12, p. 113.

[1019] Boèce, *Traité de la musique, op. cit*, Livre I, XXXIIII, 224, p. 92-93.

intrados portent vraisemblablement l'image des substances auxquelles les figures des faces principales participent.

Une union de composition

Ainsi, chaque atlante sculpté constitue possiblement la matérialisation d'un modèle abstrait auquel se conforme un personnage de la face principale. Le lien entre les deux faces des voussures semble confirmé par la position des figures : chacune d'entre celles des intrados est inscrite directement en reflet avec la figure correspondante des faces principales [Figure 98]. La disposition des atlantes reproduit ainsi de façon très précise les écarts, plus ou moins importants, entre les êtres sculptés sur la face principale. En outre, par leur vêtement ourlé et à pierreries, les atlantes font également écho aux figures méridionales.

La structure monumentale des deux voussures d'Aulnay semble permettre la figuration de la structure théologique porrétaine. Le rapport entre les sculptures des intrados, portant les images des substances qui « se tiennent sous », et les sculptures des fronts principaux matérialise probablement l'union et la conformité entre les substances et les êtres sensibles, prenant modèle sur ces substances. Il est frappant de constater qu'à Aulnay, la notion de support – liée à l'intrados d'un point de vue architectonique – est renforcée par la signification même des figures. Les atlantes sont, en effet, les allégories par excellence du soutien [Figure 99]. Le motif de l'atlante est foncièrement positif. La présence de ces figures entre en contraste avec l'absence de représentations de l'intrados de la voussure externe. Or, cette dernière exprime par le vide l'effacement ontologique des « hommes-bêtes » qui se déploient sur la face principale. Selon la théologie, appliquée ici selon nous à la sculpture, de Gilbert de Poitiers le rapport entre les deux surfaces semble être le signe visuel de l'apposition (*appositio)* ou de l'attachement (*coniunta*) entre l'être concret, inscrit dans la matière, et ce qui lui correspond sur le plan abstrait et idéel, la substance. Le théologien rappelle, en effet, que si « pour tout être composé, son être est bien différent de ce qu'il est », à l'inverse, « pour tout être simple, son être et ce qu'il est coïncident[1020] ».

[1020]Lambert Marie de Rijk, « Gilbert de Poitiers, ses vues sémantiques et métaphysiques », art. cit., trad. p. 152.

Avant même de rentrer dans le détail de leur signification, nous pouvons d'ores et déjà observer que la présence de représentations sur les intrados des deux voussures indique que les figures des faces principales ont une connotation positive. À l'inverse des « hommes-bêtes » de la voussure externe, dont l'être total n'est conforme à rien d'universel, les personnages des voussures internes sont bien les participants d'une forme naturellement jointe à leur existence. Leur être est conforme à une idée universelle, émanant du divin. Par participation, les figures reçoivent une conformité avec les représentations des intrados, qui sont les images des substances. Grâce à leur conformité aux « formes natives », elles peuvent être rattachées aux formes premières. La ressemblance et la mise en parallèle des figures de la face principale de la voussure avec celles de l'intrados du même arc sont, dès lors, les signes visibles de la valeur positive des premières, car « toute diversité est discorde, mais c'est la similitude qui est désirable[1021] ».

Selon Gilbert de la Porrée, une chose est simple lorsque les substances lui conférant sa forme sont elles-mêmes issues d'une forme simple, une subsistance. Toutes les formes éternelles ont une source unique, Dieu. Plus l'être participe aux substances rattachées à sa nature, plus il est semblable aux subsistances, ces formes premières et simples[1022]. Il se rend conforme à l'universel, c'est-à-dire plus proche de son image originelle, en recherchant la conformité aux substances. Selon le théologien, l'union hypostatique n'est possible pour l'homme que grâce à l'union entre des concepts découlant de l'essence divine et l'être, et non directement entre celui-ci et Dieu[1023]. La conformité est définie selon le théologien comme un avoir, une manière d'être (*compositionis habitus*) : la conformité est la préservation d'un lien naturel[1024].

La participation des êtres au divin est donc, en quelque sorte, la recherche d'une conformité voulue aux subsistances[1025]. Il y a deux participations. La première est donnée

---

[1021] Boèce, *Traités théologiques*, *op. cit.*, axiome 7, p. 126-127 ; Il est repris par Gilbert de la Porrée, *The commentaries on Boethius*, *op. cit.*, Regula 8, 67 : « *ut hominis spiritus qui, unus et simplex quantum ad hoc quod non ex diuersis subsistentibus constat, et multis subsistentiis est et multis earum accidentibus aliquid est ideoque compositus nec ipsum quod est.* »

[1022] H.C. Van Elswijk, *Gilbert Porreta*, *op. cit.*, p. 172-178; p. 397-401.

[1023] *Ibid.*, p. 441.

[1024] *Ibid.*, p. 450-451.

[1025] « Il y a participation, en effet, que lorsque quelque chose est déjà, et cela est le cas lorsqu'elle a reçu l'être. », *Ibid.*, cit. p. 149.

par Dieu qui est le créateur des choses selon leur nature propre. Il s'agit, une fois créé, d'être fidèle au modèle que constitue la nature assignée originellement par Dieu. La conformité, recherchée de la sorte, est le fruit d'une deuxième participation, que Gilbert nomme concrétion (*concretio*). En somme, la première participation est celle par laquelle Dieu crée les êtres, par le biais des formes éternelles, car l'idée d'une chose précède sa création. Si, la première participation est donnée à tous les hommes, la seconde relève de la vertu. L'homme, s'attachant à ce qui n'existe pas essentiellement, perd le bénéfice des subsistances auxquelles il ne participe pas comme l'ont fait les figures d'« hommes-bêtes » sur la voussure externe d'Aulnay. La distinction entre la première participation et la seconde permet à Gilbert de la Porrée de faire valoir l'importance du mérite, rendu possible par le libre arbitre. Tout en étant la créature de Dieu, l'homme est libre de faire le choix d'être conforme à sa nature ou bien, à l'inverse, de participer à des formes relevant du néant et ne correspondant à rien de ce qui lui est essentiellement joint.

Sur le portail d'Aulnay, les êtres sculptés sur les voussures internes sont probablement figurés comme les participants de la substance – matérialisée par les figures correspondantes sur les intrados. Un « atlante », placé sur l'intrados, coïncide avec chacun des hommes, représentés sur la face principale. Les figures de l'intrados ne viennent probablement pas signifier une idée éternelle et unique, car les subsistances sont invisibles. Il est plus probable que les atlantes renvoient aux substances. Ceux-là représentent les formes auxquelles l'homme participe individuellement par l'exercice de son libre arbitre. Les substances, contrairement aux universaux, sont en effet inscrites dans la matière : elles donnent forme aux êtres sensibles. Elles peuvent être conçues indépendamment de ces derniers, mais uniquement en l'esprit, au terme d'un processus d'abstraction intellectuel. Elles sont donc représentables. L'image de pierre peut figurer des concepts humains puisqu'elle est, par définition, la trace laissée dans la matière d'une conception idéelle humaine. En outre, les substances sont dépendantes de l'être sensible contrairement aux subsistances. Elles sont distinctes numériquement dans la mesure où elles correspondent à chaque individu. Elles peuvent néanmoins, comme les atlantes des intrados, être similaires entre elles si elles sont les copies sensibles d'une seule et même idée éternelle. En somme, la ressemblance lie les individus distincts numériquement, s'ils participent aux mêmes substances : ces substances sont, en effet, les copies d'une unique subsistance. L'unité n'est

donc pas absolue – seul Dieu est en effet Un et indivisible – mais il s'agit d'une union de composition[1026].

L'idée même de l'homme

Les figures d'atlantes des intrados représentent la substance correspondant aux personnages de la face principale. Elles signifient probablement l'idée d'« homme ». La présence des atlantes s'oppose, en effet, à l'absence de représentations de l'intrados de la voussure externe. La conformité des êtres des deux voussures interne à leur nature humaine contraste, dès lors, avec le néant ontologique associé aux « homme-bêtes ». L'atlante semble bien être l'allégorie de la nature humaine elle-même. L'usage du motif au sein d'autres décors sculptés contemporains permet de le considérer de cette manière[1027]. Ainsi, l'atlante paraît avoir une signification foncièrement positive sur le chapiteau central de la tribune de la cinquième travée de l'abbatiale de Sainte-Foy de Conques [Figure 100]. L'homme y est flanqué de deux anges. Comme lui, les créatures célestes portent leur main vers le tailloir du chapiteau. La mise en parallèle des gestes de ces figures est volontaire, puisque les anges tiennent au contraire leur autre main vers le bas, sur les côtés du chapiteau. La main, index pointant le bas, indique possiblement l'intervention de la sphère céleste sur terre. La gestuelle angélique semble, en effet, liée à la main de Dieu émergeant sur le tailloir. Les bras vers le haut de l'atlante et des anges sont définis comme étant propres au cheminement inverse ; ils indiquent possiblement une élévation spirituelle depuis le monde terrestre. Sur la face principale, le tailloir porte, en effet, les représentations d'une tête animale crachant des rinceaux et de deux agneaux, munis d'une croix. Le végétal et l'animal n'ont de sens que dans la sphère sensible. L'agneau lui-même évoque le sacrifice corporel du Christ et son *signum* sur terre : la Croix. Par leur posture, les anges sont figurés comme les médiateurs de Dieu sur terre. Ils sont à la fois en lien avec Dieu et avec les hommes. Dans cette image, l'atlante sert à définir la nature humaine et sa relation avec le divin : il s'agit d'un homme qui a fait de son corps l'instrument d'un lien entre

---

[1026] Auguste Berthaud, *Gilbert de la Porrée évêque de Poitiers et sa philosophie*, *op. cit.*, p. 229.

[1027] Pour plus de détails sur l'homme-atlante en Bourgogne, se référer à Marcello Angheben, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, *op. cit.*, p. 68-78. L'auteur voit dans les atlantes des figures péjoratives.

le ciel et la terre, comme en témoigne sa position. Sur l'un des chapiteaux du chevet de Notre-Dame-de-l'Assomption d'Anzy-le-Duc, deux hommes, de chaque côté du chapiteau, posent leur tête dans la paume de leur main [Figure 101]. Ils sont représentés en posture d'inactivité ou de réflexion. Ces hommes sont placés entre un atlante, au centre du chapiteau et des singes, sur les côtés. Ils semblent devoir faire le choix de se conforter à leur nature d'homme plutôt que d'obéir à leurs instincts animaux, représentés par l'animal[1028]. Le singe, en effet, « constitue un contre-modèle de l'homme, non pas tant parce qu'il en serait une version difforme dans l'apparence, que dans son absence de raison qui le conduit à incarner le danger quasi-diabolique de l'illusion[1029] ». Outre la signification des motifs, remarquons qu'à Anzy-le-Duc, un unique atlante représente la nature humaine, commune aux deux hommes, tandis que la bestialité est représentée sous les traits de la division et figurée, par conséquent, au moyen de deux singes.

L'image de l'atlante nécessiterait une étude plus poussée. Quoi qu'il en soit, dans ce décor, la figure semble correspondre à l'idée générique d'« homme » – son genre ou son espèce. Sur le portail d'Aulnay, les atlantes ne sont pas identiques entre eux malgré leur similarité. Comme les figures des faces principales des deux voussures, ils divergent par leurs attitudes. Seuls, les personnages de l'intrados de la deuxième voussure sont, à proprement parler, des atlantes. La frontalité des figures et la position de leurs bras levés et de leurs mains, tenant véritablement l'encoignure de la voussure, exacerbent la fonction de soutien propre à ces êtres. Sur l'intrados de la deuxième voussure, les figures semblent être d'un soutien plus efficace ou, du moins, plus stable que les personnages représentés sur celui de la troisième voussure. Elles évoquent alors possiblement les fondements et de « piliers de la foi » que sont les prophètes et les apôtres pour l'ensemble de la Chrétienté. Cette idée, traditionnelle, est habituellement signifiée par l'assimilation allégorique de ces personnages à des colonnes. L'attitude de transmission et d'expansion de la foi que nous avons observé dans le mouvement de ces personnages conforte cette interprétation. La stabilité intérieure est le corollaire de la diffusion de la parole et de la pratique liturgique. Les deux axes sont également associés sur les

---

[1028] À Saint-André de Cénac, l'un des chapiteaux figure un homme dans une posture assez similaire à celle d'un atlante, jambes fléchies et bras écarté vers le haut. Le personnage maîtrise deux singes contorsionnés à l'aide de cordes passées autour des cous des animaux. L'un des signes attrape le bâton de l'homme. Son geste signifie probablement le risque de déséquilibre intérieur induit par la bêtise qu'il personnifie.

[1029] Isabelle Marchesin, « Esthétique cistercienne. Enjeux et usages de l'"Apologia" à Guillaume de Saint-Thierry dans la tradition de l'histoire de l'art », art. cit., cit. p. 232.

sculptures, datant de la même période, du bénitier [Figure 102]. Sur le pied de la cuve, quatre figures drapées sont tournées deux à deux. Par leur mouvement et leur tenue, elles sont semblables à celles de la deuxième voussure. Dans le même temps, elles sont assimilées à des atlantes, parce qu'elles portent manifestement la cuve de leurs bras levés. Les personnages sont les soutiens de l'*Ecclesia*. Leurs gestes de marche et le fait qu'ils supportent la cuve baptismale en font les médiateurs du sacrement et, par là même, de l'inclusion des hommes à la famille des chrétiens[1030].

Sur le décor du portail d'Aulnay, il semble que la stabilité des atlantes de l'intrados de la deuxième voussure soit le principe permettant la mise en mouvement les figures de la face principale. La correspondance entre les deux faces indique vraisemblablement que les actions des apôtres et des prophètes reposent sur un équilibre intérieur ferme. Les atlantes sont possiblement les signes d'une grande conformité des figures avec le dessein que Dieu a prévu pour l'homme. La disposition inverse est observable sur la troisième voussure. Ici, la frontalité des Vieillards de l'Apocalypse est rattachée à des figures en mouvement, sur l'intrados. Les atlantes sont en effet en génuflexion et tendent une main, paume ouverte en avant. Leur posture évoque une attitude de prière et de consentement. L'effet sensible de cet état intérieur, dépeint sur les atlantes, est l'immobilisme physique des Vieillards de l'Apocalypse [Figure 103]. La posture des atlantes est un signe d'humilité et d'adoration et leurs gestes évoquent la prière[1031]. Ainsi, il paraît que l'humilité et la louange, des états somme toute très intérieurs, répondent au statisme corporel. L'écho entre les figures de la face principale et celles de l'intrados paraît montrer de quelle manière le recueillement est entièrement spirituel, détaché de toute action sensible. Les Vieillards de l'Apocalypse d'Aulnay sont, conformément aux commentaires de ce passage, l'image de la louange perpétuelle de l'Église terrestre.

Nous l'avons observé, sur la voussure externe, le mauvais clerc est décrit comme celui qui recherche les biens matériels et garde les biens spirituels uniquement pour soi. Sur les voussures internes, les images des bons médiateurs de l'Église sont sculptées. Les attitudes des personnages sont définies comme justes. Les Vieillards de l'Apocalypse font montre d'un détachement face aux réalités sensibles, dont témoigne possiblement leur absence de mouvement. La désaffection qui les caractérise va de pair avec la prière, que manifestent les

---

[1030] On retrouve, par ailleurs, un fort lien visuel entre les atlantes et le collège apostolique à la même période sur le tombeau de Pierre de Sainte-Fontaine, conservé à Airvault.

[1031] Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 290-294.

gestes des figures de l'intrados. Ici, les atlantes peuvent être considérés comme les images des substances, les principes qui animent intérieurement les êtres. Ils servent vraisemblablement la mise en image du repli intérieur des Anciens. Cela paraît d'autant plus plausible que la prière constitue, pour Boèce, l'unique lien qui rattache l'homme à Dieu désormais :

> « L'espérance et la prière ; nous pensons en effet que par le mérite d'une juste humilité nous nous rendons dignes de l'inappréciable faveur de la bonté divine, et c'est le seul moyen qui paraisse permettre aux hommes de s'entretenir avec Dieu et de s'unir, grâce à cette adoration, à son inaccessible lumière, avant même qu'ils puissent la posséder[1032]. »

Les figures de la deuxième voussure, possiblement les prophètes et les apôtres, représentent peut-être la bonne prédication et la bonne pastorale. Ils sont en mouvement les uns vers les autres ainsi que vers l'extérieur de la voussure et portent des livres ou des vases. Comme l'indique le rapprochement de ces personnages avec les atlantes de l'intrados, leur mouvement physique repose sur une grande stabilité intérieure, propre aux saints.

Les Vieillards de l'Apocalypse sont commentés comme une image des clercs et des docteurs de l'Église. Or, Gilbert de Poitiers, dans sa *prima regula* du *De hebdomadicus*, indique que « le caractère commun des âmes est celui, non de tous les hommes, mais des docteurs seulement[1033] ». Le théologien opère une distinction radicale entre les docteurs et le reste de la population. La supériorité des docteurs repose sur le caractère communautaire de leur vie et la particularité de leur démarche spirituelle. Les clercs sont définis comme les hommes les plus aptes à la conformité. En eux, le principe du « bien second » est semblable au « Bien premier », duquel il émane[1034]. En d'autres mots, les clercs sont les êtres les plus conformes à la nature humaine, telle qu'elle a été conçue par Dieu. Ils observent une pratique stricte qui les pousse, sans cesse, à prendre modèle sur les substances adaptées à leur essence. La pureté des mœurs, la culture de la vigne, la charité et l'intelligence qui sont en effet définies par Gilbert de Poitiers

---

[1032] Boèce, *La consolation de la philosophie*, *op. cit.*,V, prose 3, 34, p. 226-227.

[1033] « *ALIA UERO ita communis animi est quod non omnium hominum, sed DOCTORUM TANTUMmodo EST.* » Gilbert de la Porrée, *The commentaries on Boethius*, *op. cit*., *Regula* 1, 17.

[1034] Jean Jolivet, « Rhétorique et théologie dans une page de Gilbert de Poitiers », art. cit., p. 183-184.

comme les caractéristiques par lesquelles l'homme agit « conformément, non seulement à sa nature, mais aussi à sa fonction[1035] ». Ces activités sont propres au clerc.

La conformité entre les pratiques et la nature d'un être, que le théologien applique à certains hommes, évoque la vie régulière ou, du moins, cléricale. Elle permet indirectement de caractériser les communautés religieuses. Ces dernières sont définies comme le regroupement d'êtres animés, de manière individuelle, par un désir semblable de perfection. La réflexion porrétaine sur les rapports entre l'individualité et la conformité est fondamentale. Elle éclaire possiblement l'antagonisme d'ordre moral entre les figures des voussures du portail d'Aulnay. Sur le décor sculpté, la division intérieure et l'effacement ontologique des pécheurs entrent en contraste avec la conformité des figures des voussures internes avec la nature humaine, en tant que principe. Entre les figures de la troisième et la deuxième voussure, la ressemblance formelle sert à affirmer visuellement une succession, qui n'exclut pas la figuration d'un principe de hiérarchie. Les docteurs de l'Église actuelle sont à la ressemblance des médiateurs vétérotestamentaires et des apôtres. Pour Gilbert de la Porrée, au-delà de la distinction chronologique, « le sens est commun parmi tous les docteurs. En effet, la règle et la manière de comprendre sont communes parmi tous les philosophes et selon toutes les éthiques [1036] ». Dans ce système monumental, les atlantes des intrados servent à signifier la conformité des êtres aux principes abstraits qui guident naturellement leur existence.

La logique numérale

Nous avons observé qu'il est plausible d'envisager les figures de la deuxième voussure comme les apôtres et les prophètes réunis. Les premiers confirment les prophéties des seconds et viennent signifier l'inclusion de leurs actions au plan divin en leur montrant les sacrements

---

[1035] « *Rationalis uero creatura non modo sicut cetera naturaliter uerum etiam officio facit cum non tantum esse uel unum esse cupit sed etiam suum Principium uite moribus colit et mentis intelligentia recolit et toto caritatis nisu, ut sibi detur in premium, petit*. » Gilbert de la Porrée, *The commentaries on Boethius*, *op. cit.*, *Regula* 2, 89.

[1036]Gilbert de la Porrée, *The commentaries on Boethius*, *op. cit.*, *Regula* 2, 92 : « *omnium doctorum est communis sententia. Hec enim omnium philosophorum omniumque ethicorum regula est conceptioque communis.* »

nouveaux. Cette hypothèse est affermie par les objets respectifs des deux groupes de figures sur la voussure. Elle s'appuie également sur l'interprétation de leur nombre, vingt-quatre, ayant traditionnellement trait à la concordance de l'Ancien et du Nouveau Testament et à l'union des prophètes et apôtres. Le nombre est habituellement appliqué aux Vieillards de l'Apocalypse, ce qui n'est pas le cas à Aulnay puisque les Vieillards sont trente et un.

Comprendre cette particularité nécessite de prendre de nouveau en considération l'œuvre de Gilbert de la Porrée. Dans son prologue du *De hebdomadibus,* celui-ci formule une hiérarchie entre les êtres. Nous l'avons observé, le concept d'« hommes-bêtes » est possiblement à l'origine de la mise en images des figures de la voussure externe de Saint-Pierre. Le caractère composite des figures est bien visible. Cela fait d'eux les éléments les plus en bas de la hiérarchie définie par le théologien. Pour celui-ci, les « hommes-bêtes » sont en large majorité numérique. Plus les hommes s'élèvent spirituellement, plus leur nombre s'amenuise. Selon cette logique, les apôtres et les prophètes de la deuxième voussure, définis par l'intrados comme des « atlantes de l'*Ecclesia* », sont nécessairement moins nombreux que les Vieillards de l'Apocalypse, images des docteurs de l'Église leur succédant[1037]. Peu nombreux, ils occupent un plus haut rang dans la hiérarchie des étants. La hiérarchie définie par Gilbert paraît, dès lors, être rendue visible dans la pierre à la fois grâce à l'étagement des voussures, et de manière connexe le rapport de proximité plus ou moins étroit de celles-ci avec l'entrée de l'édifice, et au moyen du nombre des êtres représentés sur chaque voussure. La logique numérale reflète l'ordre cosmique. Elle est capitale dans la théologie porrétaine et trouve son origine dans les théories de Boèce[1038]. Le philosophe écrit :

> « La stabilité de l'univers est fondée sur une liaison numérique, il faut nécessairement que le nombre se maintienne toujours également dans sa propre substance […]. Il est donc certain, puisque le nombre est un assemblage, qu'il n'est pas l'assemblage ni de parties semblables ni d'éléments qui adhérent les uns aux autres sans aucune proportion de raisons. Il y a donc des principes premiers pour unir les nombres, principes qui ont la caractéristique sera de faire

---

[1037] Sur l'importance de la conformité du moine aux apôtres, ses sources théologiques et ses réalités concrètes, voir Marie-Humbert Cassien, *L'imitation des apôtres : moines, chanoines, mendiants, (IVe-XIIIe siècles),* Paris, Les Éditions du Cerf, 1963. Plus particulièrement, pour l'assimilation des moines à la fois aux apôtres et à ceux qui s'assoient sur les douze trônes (Mt. 19, 28), p. 10-39.

[1038] Qui la tient lui-même de l'école pythagoricienne pour laquelle l'harmonie repose sur le nombre. Boèce décrit ainsi Pythagore faisant cette découverte, à propos de l'harmonie musicale, dans l'atelier d'un forgeron. Boèce, *Traité de la musique, op. cit.,* I, 10-11.

> partie de leur substance et de se maintenir toujours. Car il est impossible que rien ne soit créé à partir de choses qui n'existent pas, et les principes à partir desquels quelque chose est créé doivent être dissemblables, mais aussi posséder la possibilité d'être combinés. Or, voici les principes desquels le nombre tire son existence : le pair et l'impair, qui, par une sorte de puissance divine, bien qu'ils soient dissemblables et contraires, découlent pourtant d'une origine unique et sont reliés en une seule composition et en une seule harmonie[1039]. »

Au regard de la valeur harmonique du nombre, d'où est tiré le principe de conformité, la définition boécienne du pair et de l'impair peut, peut-être, éclairer le nombre attribué aux Vieillards de l'Apocalypse. Il s'agit d'une particularité qui n'a pas trouvé de réponse satisfaisante[1040]. Le nombre pair de prophètes et d'apôtres permettrait possiblement de témoigner de l'équilibre entre les deux groupes. Le nombre vingt-quatre est, en effet, pour Boèce un nombre abondant ou parfait. Il fait partie de ces nombres qui « par une plénitude, si l'on peut dire immodérée de leur propre corps, l'emportent en quotité sur le nombre de leurs parties[1041] ». Le nombre représente un tout, un ensemble cohérent. De même, le collège des prophètes et des apôtres forme un ensemble unique dans lequel chaque partie renvoie de manière autonome à la plénitude du groupe[1042]. Trente et un est un nombre premier et non composé. Les unités qui forment ce nombre ne peuvent être mesurées qu'au regard de sa totalité, puisqu'on ne peut le diviser. Boèce dit de ce nombre qu'il « n'a pas d'autre partie que celle qui tire sa dénomination de la quotité du nombre tout entière, de sorte que la partie elle-même n'est autre que l'unité » et ajoute, qu'en lui, « on ne trouvera jamais aucune autre partie que celle qui tire chaque fois sa dénomination du nombre lui-même, et cette partie est l'unité[1043] ». En

---

[1039] Boèce, *Institution arithmétique*, *op. cit.*, p. 11-12.

[1040] Nous avons déjà évoqué l'hypothèse de Ferdinand Werner, qui voit dans les Vieillards une assemblée de saints, bien que les figures soient dépourvues de nimbes. À vrai dire, peu de chercheurs se sont penchés sur la question de leur nombre à Aulnay. Yves Christe avance l'hypothèse d'une évocation des « trônants anonymes » d'Apocalypse 20,4, mais leur nombre n'étant nulle part précisé dans le texte johannique, cela n'explique pas ce choix au portail. De plus, les Vieillards de Saint-Pierre ne sont pas associés à un jugement dernier ce qui rend leur identification à ceux qui reçoivent le « pouvoir de juger » encore plus fragile. Yves Christe, *L'Apocalypse de Jean : sens et développement de ses visions synthétiques*, *op. cit.*, p. 138 ; Jean Wirth avance quant à lui une signification temporelle, sans toutefois la justifier. Le nombre des figures évoque, selon lui, la succession des générations. Jean Wirth, *L'image à l'époque romane*, *op. cit.*, p. 224-225.

[1041] Boèce, *Institution arithmétique*, *op. cit.*, p. 40.

[1042] Dans le nombre vingt-quatre ainsi, « la somme des parties est plus grande et plus abondante que le corps lui-même. », *Ibid.*, p. 41.

[1043] *Ibid.*, p. 31.

somme, le nombre trente et un, à l'instar du collège des Vieillards de l'Apocalypse, n'est signifiant qu'en tant qu'ensemble. Si l'on admet l'hypothèse d'une valeur des figures apportée par le nombre qui leur est donné, les Anciens sont uniquement appréhendés à la lumière de leur rattachement à un groupe. À l'inverse des prophètes et des apôtres, dont les mérites individuels peuvent être distingués, les Vieillards de l'Apocalypse sont possiblement définis à Aulnay comme des individus dont la valeur n'est mesurable qu'à leur cohésion globale. Cela n'est pas sans faire sens, puisque l'union de ces figures bibliques signifie traditionnellement celle du chœur des clercs : les Anciens sont les figures de l'unité de l'Église terrestre.

La matière

La première arcature, juste au-dessus de la porte, est sculptée de figures de manticores et de griffons [Figure 104]. Les créatures sont encerclées de rinceaux, dessinant des médaillons végétaux. Le réseau organique est craché par des têtes de félins. La densité des feuillages crée une vive impression d'imbrication entre les figures et le végétal. Cet effet est d'autant plus fort que les créatures fantastiques sont elles-mêmes végétalisées : leur queue bifide prend clairement la forme de rinceaux nervurés et aboutis à deux palmettes. Les manticores et les griffons ont, en plus d'être soumis à une végétalisation, pour caractéristique commune de porter des traits plus ou moins humains[1044].

Les créatures fantastiques ont des caractéristiques humaines, animales et végétales mêlées. Elles évoquent possiblement la Création dans sa dimension cosmogonique. Elles semblent, en effet, signifier la nature, cette force qui génère, renouvelle et transforme chaque chose végétale, animale et humaine. La volonté divine en est la cause et en maintient l'harmonie[1045].

[1044] Pour une typologie et une étude des origines du sphinx roman, voir Denise Jalabert, « De l'art oriental à l'art roman. Recherche sur la faune et la flore romanes. Le Sphinx », *Bulletin monumental*, vol. 94, 1935, p. 71-104.

[1045] Les queues végétalisées peuvent ainsi être associées à la fonction de médiation de leur porteur et se retrouvent fréquemment sur les figures de « l'animalité céleste ». Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar, *Le monde roman par-delà le bien et le mal*, *op. cit*., p. 55-62.

Si l'on se réfère à la théologie de Gilbert de Poitiers, la signification de cette voussure trouve parfaitement sa place dans la structure d'ensemble du décor du portail. L'auteur distingue, nous l'avons souligné, l'être concret composite des concepts auxquels il participe, les substances. Au sein de cette théorie, une place particulière est offerte à la matière. La matière peut être, en effet, définie comme « ce qui se tient sous » les formes composites, mais aussi sous les concepts. Elle sert, selon le théologien, de liant entre l'être et la substance. La substance donne sa forme à l'étant dans la matière. Gilbert de la Porrée détermine les rapports entre étant, matière et principe en précisant :

> « La forme [...] doit être dite "substance", mais au sens précis de sub-sistance, c'est-à-dire de ce qui fait être *en dessous de soi* le flux de la matière en le stabilisant formellement. […] Chaque chose qui *est*, c'est-à-dire de chaque *essentia*, peut être visée de deux manières : sous l'angle de sa *sistance*, de son *étance*, bref de son *essence*, ou sous l'angle de ce qui l'a fait con-sister, de ce *à partir de quoi (ex quo)* elle est, bref de son ex-istence à partir d'une forme et d'une matière[1046]. »

La substance est le principe donnant forme à l'être, c'est-à-dire qui en trace les contours, ou la stabilise, dans la matière. En cela, comme selon Aristote, l'existence de la matière justifie l'absence de conformité entre une chose et sa substance et, de fait, l'existence du mal[1047]. Nous l'avons observé sur les images des voussures, la face principale représente l'être concret des figures. Ces dernières sont inscrites dans le sensible à partir d'une forme et d'une matière. Les intrados accueillent les images de leur forme ou leur substance, de ce qui en somme les modèle. Cette forme est pensée en dehors de la matière. Les atlantes, en tant qu'images de concepts, ne renvoient pas à la matière, mais se trouvent « hors de la sphère de la nature » et ne sont concevables que par aporie[1048]. La rencontre entre la matière et les substances donne, en revanche, naissance aux corps sensibles[1049]. La première voussure ne possède pas d'intrados. Il est possible que les sculptures qui s'y déploient soient une image de la matière, la *hylé*. Les créatures représentées viendraient alors signifier l'état informe et

---

[1046] Alain de Libera, *La querelle des universaux, op. cit.*, p. 170.

[1047] Le mal est « non-être par soi ». Aristote, *Physique. Tome I*, éd. Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres, 1926, I, 9.

[1048] Jean Jolivet, « Rhétorique et théologie dans une page de Gilbert de Poitiers », art. cit., p. 184.

[1049] H.C. Van Elswijk, *Gilbert Porreta, op. cit.*, p. 165-167.

fluctuant de cette matière qui n'est pas ici stabilisée par les substances, c'est-à-dire les figures représentées sur les intrados[1050]. Ni complètement animales, ni végétales, ni humaines, les créatures de la voussure ne permettent pas au regardeur de statuer à propos de leur nature[1051]. Or, comme dans les écrits d'Aristote il convient d'appeler « matière ce qui n'est par soi ni quelque chose de déterminé, ni d'une certaine quantité, ni d'aucune autre des catégories par lesquelles l'être est défini[1052] ».

La matière primordiale peut être représentée comme ce qui recoupe des choses de formes différentes et en perpétuel changement, puisque « la matière-corps est la base commune des formes se succédant l'une à l'autre[1053] ». Selon Gilbert de la Porrée, toutes les choses sont sans cesse en mouvement depuis leur création, la Création elle-même étant le premier mouvement issu du néant. Dans cette perspective, il nous semble pertinent de considérer les représentations de la première arcature comme des allégories de la matière cosmogonique, ou la création informée, telle qu'elle apparaît sous la plume de Gilbert de la Porrée. D'une part, la place de cette arcade indique probablement que la *hylé* « soutient » l'ensemble des voussures. Moins en relief, elle ne possède pas d'intrados, mais est visuellement le support de chaque voussure. D'autre part, les représentations sculptées en cet endroit possèdent une dimension cosmogonique. Les animaux végétalisés et l'enchaînement des rinceaux peuvent être lus à la lumière du caractère fluctuant et du renouvellement perpétuel que Gilbert de Poitiers attribue à la matière. L'association du végétal et de l'animal sur l'arcature saintongeaise peut être comprise comme le signe d'une matière originelle. Celle-ci n'est encore ni faune ni flore : elle est universelle et informée. Les images de cette arcature, interprétées de cette manière, indiquent que les figures des faces principales des autres voussures ont en commun d'*être*, au sens physique, donc d'avoir été créées à partir de la matière. Elles permettent peut-être également de préciser le sens de

---

[1050] Sur ces questions et les rapports entre la Création et la matière primordiale, voir H. C. van Elswijk, *Gilbert Porreta*, *op. cit.*, p. 162-168.

[1051]Comme l'indique Pierre-Olivier Dittmar, à propos du centaure de Mozat, « par la végétalisation de sa queue, cette figure témoigne d'une hyperhybridation permettant d'associer positivement le végétal (dont la valeur d'*ornatus* est soutenue à travers toute l'église), l'animal (le cheval) et l'humain ». Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar, *Le monde roman par-delà le bien et le mal*, *op. cit.*, p. 152-153.

[1052] Aristote, *Métaphysiques*, cité dans Rene Claix, « Cosmologie et Métaphysique. À propos du concept aristotélicien de matière », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 30, n° 115/116, 1976, p. 143-150, cit. p. 143.

[1053] H. C. van Elswijk, *Gilbert Porreta*, *op. cit.*, p. 164-169, cit. p. 168.

l'utilisation des atlantes sur les intrados des voussures internes : la conformité aux substances, donnant forme à la matière, procure une stabilité à ceux qui y participent.

Le manque de relief de l'arc semble, en ce cas, le signe d'une absence de formes. L'arcature n'a ni relief ni intrados, car elle signifie le caractère informe de la matière pure. Sur les autres voussures, en revanche, la conformité à la substance donne une forme sensible à la matière en la fixant. Nous l'avons observé, la figure de l'atlante, personnification du soutien, figure la stabilité conférée à l'être par la conformité à la substance qui le détermine. Dès lors, l'hybridation des figures de la première voussure peut être mise en relation avec celle de la voussure la plus externe. Sur cette dernière, le péché est un vecteur d'instabilité et de déconstruction. Dans les deux cas, l'absence de conformité aux substances est l'origine de l'hybridation. Cependant, si l'hybridité est un signe visuel d'instabilité, elle est une caractéristique inhérente à la matière primordiale. Elle résulte, au contraire, de l'égarement moral des figures sur la voussure externe. En d'autres termes, la matière est fluctuante par nature. L'être, en revanche, ne l'est que s'il obéit exclusivement à la matière en omettant sa propre nature. Il est responsable de sa division intérieure.

Les images de la première arcature signifient possiblement la matière primordiale. Or, dans ce système, la matière soutient de toute Création. La matière précède, en effet, la fixation des formes. Le monde sensible est stabilisé par les principes. Si l'hybridité humaine, végétale et animale des figures indique en effet le flux de la matière en mouvement, il est nécessaire de concevoir les sculptures comme l'image d'une constance. La matière, bien que fluctuante, est le socle de la pérennité du monde sensible. Les créatures hybrides de l'arcature ne sont pas semblables à celles de la voussure externe. Au contraire, par leur proximité avec la porte et le dense enchevêtrement visuel dans lequel elles sont prises, ces créatures figurent le rapport de causalité entre la matière en mouvement et le Dieu immuable. Cette relation n'est pas une opposition, mais une structure selon laquelle « Dieu est éternel, mais le monde est perpétuel[1054] ».

[1054]Boèce, *La consolation de la philosophie*, *op. cit.*, prose 6, 14, p. 247.

Le portail : un système optique et cinétique

L'étude des sculptures du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay a permis, nous l'espérons, de souligner les liens étroits entre le décor et la théologie de Gilbert de la Porrée, son probable concepteur. L'agencement concentrique des voussures se prête à une hiérarchisation des images qui reflète, probablement, la structure du monde et des êtres formulée par le théologien. La voussure la plus externe porte des figures d'« homme-bêtes ». Ce sont les images des pécheurs. Son intrados, laissé nu, rend visible leur effacement ontologique. La troisième et la deuxième voussure sont habitées respectivement par les images allégoriques des docteurs de l'Église et celles des apôtres et des prophètes. Ceux-ci sont représentés en conformité avec leur nature humaine, faite à l'image de Dieu, et aux principes qui animent essentiellement les hommes, ce que donne à voir la présence des atlantes sur les intrados. Décrits comme conformes à une substance analogue, ils sont également semblables entre eux. Enfin, le lien entre les commentaires de Gilbert de Poitiers et de la sculpture du portail de Saint-Pierre semble conforté par les représentations de la voussure interne. Les sculptures de l'arcature doivent probablement être comprises comme une figuration de la *hylé* : la matière, informe et fluctuante, soutient l'ensemble de la Création.

Parce que les images du portail sud forment un vrai système visuel théologique, il importe de prendre en considération leur impact sur le regardeur. Le décor semble, en effet, représenter un système de connaissance plus qu'une réalité palpable. En témoigne la mise en signe des substances sur les intrados. La matérialisation dans la pierre de concepts abstraits, stabilisant les êtres dans la matière sans appartenir à celle-ci, témoigne de la valeur de la sculpture. L'image est le reflet d'une édification mentale. Il ne saurait être question, dès lors, d'une vocation mimétique de l'image. Dans la mesure où il donne à voir un système de pensée, le décor du portail implique probablement la présence d'un allocutaire. Les sculptures sont faites pour interpeller le regardeur. L'agencement architectonique et figuratif du décor suppose une gradation. Celle-ci induit, en écho, un cheminement en l'esprit de celui qui perçoit et comprend l'image par étapes. Ce cheminement, qui plus est, va de pair avec la progression physique de l'observateur pénétrant au sein de l'édifice.

Le portail sert manifestement à créer un parallèle entre les diverses étapes de la connaissance humaines, les multiples échelons de la réalité et la proximité accrue du regardeur

avec l'entrée[1055]. Le processus de connaissance par étapes semble, en effet, faire écho au mouvement de l'observateur. L'homme ne découvre les images du portail que de manière progressive, si bien que nous serions tentés de parler d'une réception non seulement optique et mentale, mais aussi cinétique de la sculpture[1056]. Ainsi, à notre sens, il ne fait presque aucun doute que les images ne sont pas uniquement porteuses d'un discours moral, mais qu'elles déclenchent un mouvement intellectuel sur ceux qui les contemplent[1057]. La sculpture semble être pensée comme le support d'une réflexivité, et ce dans la mesure où, comme l'explique Boèce, « chacun ne connaît que par soi-même selon son "activité propre plutôt que celle de l'objet"[1058] ».

La science naturelle

L'effet miroir

La voussure externe et les figures peccamineuses qu'elle porte forment la première étape d'un cheminement de la raison. Ce cheminement, décrit par Gilbert de la Porrée, guide vraisemblablement le fidèle jusqu'à la porte de l'abbatiale, accès au mystère liturgique et à l'union avec Dieu qu'il opère[1059]. En regardant les figures de la voussure externe, le regardeur fait usage de la *science naturelle,* telle qu'elle est définie par Gilbert de la Porrée. Il s'agit de la

---

[1055] Sur ce parallèle, voir Auguste Berthaud, *Gilbert de la Porrée, op. cit.*, p. 254.

[1056] L'importance de la prise en compte du mouvement du regardeur pour l'étude de la sculpture notamment a été mise en avant à propos des chapiteaux de Vézelay. Kirk Ambrose, *The marvellous and the monstrous in the sculpture of twelfth-century Europe*, Woodbridge, The Boydell press, 2013, p. 93-122. ; Plus largement, *Meaning in motion : the semantics of movement in medieval art*, *op. cit.* Voir également, Sulamith Bordeck et Anne-Orange Poilpré « Introduction » à *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial*, *op. cit.* et Christine B. Verzar, « Medieval passageways and Performance Art. Art and Ritual at the Thresold », art. cit.

[1057] « Il n'empêche que nous ne pouvons plus regarder aujourd'hui les milliers d'images d'animaux que le Moyen Âge a produites par le simple prisme déformant du Bestiaire, que nous ne pouvons plus désormais comprendre ces images sans nous demander ce qu'elles font. », Pierre-Olivier Dittmar, « Performances symboliques et non-symboliques des images animales », *La performance des images*, *op. cit.*, p. 59-70.

[1058] Boèce, *La consolation de la philosophie, op. cit.*, V, prose 4, 38, p. 237.

[1059] Gilbert de la Porrée, *The commentaries on Boethius*, *op. cit.*, p. 83-85.

base de la connaissance, portant sur les choses contingentes et terrestres. Les êtres sculptés impliquent d'être considérés sous l'angle du particulier et du composé : ils sont distincts et composites. En faisant usage de ses sens, le regardeur porte à ses images à sa conscience. Il s'observe par introspection comme sujet face à la sculpture. Rappelons que, selon Gilbert de la Porrée, l'erreur et la division intérieure caractérisent l'individualité. En observant les figures composites, l'homme est à même de prendre conscience que son esprit construit la façon dont il pense les figures. Confronté à ces images, l'homme peut se penser en tant qu'individu et prendre de la distance avec ses sens et son imagination.

La fonction vraisemblablement attribuée aux images de créatures difformes semble loin de la conception dont témoigne leur dénonciation virulente par certains clercs, notamment Bernard de Clairvaux[1060]. L'image de ces êtres difformes n'est, pour cause, pas conçue comme avilissante. Elle n'a pas pour but d'attirer l'homme. Bien au contraire, à Aulnay, les figures de la voussure externe servent à provoquer chez le regardeur une prise de conscience de ce qu'il est, grâce à la démonstration et l'expérimentation d'une altérité. En pratique, la vision des sculptures mène d'abord l'homme à faire usage de ses sens et de son imagination, voire à rire devant les scènes de la voussure externe. La confrontation du regardeur à la présence des « hommes-bêtes » est la base de son cheminement. L'animalité des figures est, en effet, à la fois celle que l'homme perçoit en lui et celle à laquelle se heurte sa raison.

Le regardeur peut se voir en tant qu'animal en percevant sa ressemblance avec les comportements instinctifs des figures. Jacques Voisenet a parfaitement retranscrit cet aspect de la figure animale. L'image de l'animal se fait le « miroir » de l'homme : « par la comparaison, plus qu'une assimilation, on lui renvoie ses propres "sentiments" qui ont "contaminé" l'homme et qui font partie de sa nature pécheresse et non de sa nature divine[1061] ». Saint Bernard, par ailleurs, conçoit ces formes ainsi en en faisant un « miroir quasi narcissique qui excite sa curiosité [celle du moine] et le laisse contempler l'animalité qui est en lui[1062] ».

[1060] Isabelle Marchesin, « Esthétique cistercienne », art. cit., p. 213-240.

[1061] Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval*, *op. cit.*, p. 255-326, cit. p. 259. Cet aspect réflexif, « anthropocentrique », permet de percevoir la similitude et la dissemblance entre soi et l'animal parce que la figure animale « renvoie une image et oblige la pensée humaine à opérer un retour sur elle-même », *ibid.*, cit. p. 265 ; p. 330-333.

[1062] Isabelle Marchesin, « Esthétique cistercienne. Enjeux et usages de l'"Apologia" à Guillaume de Saint-Thierry dans la tradition de l'histoire de l'art », art. cit., cit. p. 233.

Toutefois, l'effet « miroir » paraît être volontairement excessif. Certes, l'observateur peut trouver une certaine parenté entre les figures et ses propres comportements instinctifs, cependant, il faut bien admettre qu'il se pense surtout dans la différence face à ces images. Ces dernières incitent le regardeur à opérer une distinction et une mise à distance. Or, dans le fait même que l'homme soit capable de distinguer sa propre nature et celles des figures représentées se loge sa différence avec la bête : face à l'image, non seulement l'altérité est perçue, mais elle est expérimentée. Comme l'écrit, à juste titre, Pierre-Olivier Dittmar, « c'est l'image qui ne passe pas par l'âme rationnelle, celle qui s'adresse directement à nos facultés sensitives, que nous partageons avec les bêtes[1063] ». Dans le même temps, la confrontation aux images de ces créatures permet une « définition de l'homme par une anthropologie négative : par le dehors, par ce qu'il n'est pas[1064] ». L'appréhension visuelle de la voussure externe par le regardeur constitue paradoxalement la base de sa compréhension de divin. Pour cause, en opérant le tri entre ce qui relève par nature de l'homme et ce qui, au contraire, trouve modèle dans la bête, l'observateur est à même de concentrer son attention sur le premier, qu'il porte en lui.

Exacerber l'altérité

Boèce l'affirme, la capacité humaine de faire une distinction, en œuvre dans la perception, peut être définie comme un retour sur soi : elle est l'actrice d'une mise à distance. Le procédé de distinction est intérieur. Il permet à l'homme de toucher du doigt ce qu'il est par nature, car il est propre à l'humain :

> « La faculté de percevoir par tous les sens est, chez certains êtres vivants, si spontanée et si naturelle qu'il est impossible de comprendre ce qu'est l'animal si l'on en fait abstraction. […] C'est sans effort, en effet, qu'en exerçant nos sens nous approchons les choses sensibles. Mais qu'elle est la nature des sens eux-mêmes selon lesquels nous agissons, quelle est la propriété des choses

[1063] Pierre-Olivier Dittmar, *Naissance de la bestialité*, *op. cit*., p. 378.

[1064] *Ibid*., p. 320.

> sensibles ? Cela n'est pas évident et ne peut guère être expliqué, sinon à celui qu'une étude rigoureuse aura conduit à la contemplation de la vérité[1065]. »

Un élément, outre le paroxysme du caractère fictionnel et difforme des créatures de la voussure externe, permet possiblement de déclencher un détachement. L'humour, s'il marque la transgression en jeu dans ces images, est une réaction qui « met à distance les représentations[1066] ». Le fait d'être capable de rire, et plus encore de raisonner à partir des images, est le propre de l'homme[1067]. Ainsi, face aux images, si l'homme se perçoit comme appartenant en partie à l'animal, il se conçoit aussi, et surtout, dans l'altérité selon un enchaînement souligné par Porphyre : « à "animal" est venue s'ajouter la différence "capable de raison", elle a rendu l'animal autre[1068] ».

Les figures de la voussure externe du portail, comme bien d'autres figures de créatures hybrides ou de « monstres » médiévaux, ne peuvent être résumées à des formes de divertissements marginaux ou des signes à valeur mnémotechnique. Contempler ces figures, c'est avant tout faire usage de sa raison et dépasser, de la sorte, l'*imaginatio*. Face à ces images, l'homme est amené à mettre en œuvre une aporie[1069]. C'est s'inscrire en opposition avec ces

---

[1065] Boèce, *Traité de la musique, op. cit.,* prologue p. 20-21 ; Les sens et la raison sont donc complémentaires mais non de qualité égale : « Les sens attirent l'attention sur quelque chose de confus et très proche de cela même qu'ils perçoivent. La raison, en revanche, distingue la chose dans sa complétude et recherche les différences infimes. […] Les sensations s'accompagnent de confusion ; l'intelligence, en revanche, et la raison, puisque la matière ne leur oppose aucune résistance, perçoivent les espèces qu'elles discernent sans qu'elles ne soient associées à un jugement particulier. C'est ainsi qu'elles participent de la complétude et de la vérité et plus encore, corrigent ou complètent ce qu'il y a de faux ou de lacunaire dans les sens. » *Ibid.*, livre V, II, 354, p. 316-317.

[1066] Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 36. ; « Par le biais de l'humour, la norme est rappelée et mise à distance dans le même mouvement », *Ibid.*, p. 80.

[1067] « Un genre, c'est par exemple, "animal" ; une espèce, par exemple, l'homme ; une différence, par exemple le capable de raison ; un propre, par exemple le capable de rire » ; « ainsi le "capable de rire" [est le propre] de l'homme seulement et des hommes particuliers », Porphyre, *Isagoge*, *op. cit.*, I, 6, 25, p. 3 ; I, 9, 27, p. 3.

[1068] C'est ainsi que Porphyre distingue les « différences spécifiques », qui rendent autres par accident, et les différences, celles qui relèvent d'une qualité de nature et sont inséparables de cette nature dont il est ici question. *Ibid.*, III, 3, p. 10.

[1069] « L'imagination est le partage des bêtes qui peuvent se mouvoir et qui paraissent éprouver des désirs et des répugnances. La raison est le privilège de l'espèce humaine, comme l'intelligence celui de la divinité. » Boèce, *La consolation de la philosophie*, *op. cit.*, prose 5, 1-4, p. 238-239 ; Alain de Libera, *L'art des généralités*, *op. cit.*, p. 246-247.

figures que d'être conduit à les considérer par la raison. L'homme ne regarde pas l'animal en animal, mais en homme, car en lui :

> « Dans la perception des objets, encore que les organes des sens soient frappés par les impressions extérieures […], l'esprit n'est pas informé par la sensation, mais juge, par sa puissance propre, les données de cette sensation, à plus forte raison, comme les êtres libérés de toute influence physique, dépendent peu du monde extérieur dans leurs jugements, et comme ils font place nette aux démarches de leur intelligence[1070]. »

La figure de l'hybride se prête à une dialectique de l'antagonisme. Elle n'a de valeur qu'en tant qu'elle permet de mieux définir l'homme dans ce qu'il possède de particulier. Or ce qu'il possède de particulier n'est autre que ce qui lui vient de Dieu. Comme le montre Olivier Boulnois, le « monstre », parce qu'il est démesurément non naturel, « accomplit à l'extrême l'essence du symbolisme dissemblable, il s'oppose donc par-dessus tout à l'image ressemblante [1071] ». Or, l'image ressemblante, c'est l'homme qui regarde les images. Les images de « monstres » impliquent, par leur déformation exacerbée, un détachement de la part bestiale, ou contre nature, de l'homme avec sa qualité d'image de Dieu. Ce détachement n'est pas seulement mental. Il est véritable vécu par le regardeur puisque ce dernier fait nécessairement usage de sa raison : l'observateur fait réellement l'expérience de l'altérité et opère sur lui-même une distinction, en passant de la perception sensible de l'image à son appréhension réfléchie, voire critique. Ainsi chez Gilbert de la Porrée, comme selon Plotin repris par Boèce, « l'homme, dans son jugement sur le mal, ne doit pas être guidé par un faux espoir dans la bonté d'un dieu miséricordieux, mais par une représentation d'ordre intellectuel qui lui fait comprendre le rapport du mal à l'harmonie de l'univers[1072]. »

La présence de représentations d'êtres contre nature indique, mieux que nulle autre, que l'image est le support d'une liberté. En cela, la relation à l'image permet la relativisation de son discours, et notamment de son caractère sacré : l'image, parce qu'elle donne à voir l'image du

---

[1070] Boèce, *La consolation de la philosophie*, *op. cit.*, prose 5, 1-4, p. 238-239.

[1071] Olivier Boulnois, « La rose du néant », *op. cit.*, p. 55-82., cit. p. 76.

[1072] Introduction d'Émile Bréhier à Plotin, *Ennéades. III*, trad. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 23. Cité et rapporté à la philosophie de Boèce par Alain Galonnier, « L'influence plotinienne sur l'exégèse de la mort d'Abel dans "De fide catholica" de Boèce », 2014, hal-01494148, p. 13.

Christ invisible comme celle de créatures inconcevables, ne peut pas être le reflet d'une réalité céleste ni terrestre : elle est l'objectivation d'une conception mentale. Au demeurant, ce n'est pas du fait de l'image, mais grâce à sa réception par le regardeur que le cheminement vers Dieu se produit. Il s'agit d'un phénomène externe à l'objet appréhendé :

> « La faculté de l'âme qui contemple, qui juge et qui voit le monde, lui est propre et naturelle et que, par cette faculté, l'âme conserve en elle l'image de la grâce divine, puisque la réflexion imagine que le divin aussi, quel qu'il soit par nature, se trouve dans cette faculté de tout contempler et de distinguer le bien du mal. […] C'est le cas de la colère ou de la peur ou encore de quelque autre mouvement semblable, qui sont présents dans l'âme et sans lesquels on ne peut observer l'âme humaine. Nous considérons alors que ces mouvements viennent de l'âme de façon extrinsèque[1073]. »

La définition de Dieu, selon cette perspective, passe nécessairement par celle de l'homme, *imago Dei*. Selon la méthode mise en avant par la théologie négative, l'appréhension de ce qui est passe par la confrontation avec ce qui n'est pas. L'homme, image de Dieu, est comme lui insaisissable dans ce qu'il possède de plus pur. Il n'est pas uniquement à l'image. L'homme est également un être de chair, soumis notamment aux pulsions animales. Dual, l'homme peut considérer sa nature divine grâce à l'altérité, en opérant une distinction sur sa propre nature entre ce qui relève du divin et ce qui n'appartient pas à son statut originel. L'image d'une créature difforme sert possiblement à provoquer chez l'homme cette distinction, le menant plus loin dans sa recherche spirituelle[1074]. Parce que l'appréhension de l'image suscite un choc *transgressif*, les figures hors normes représentées servent, par la négative, le rétablissement dans la norme du regardeur : l'image dissemblable, par le mouvement de recul et l'impossibilité de l'identification du regardeur qu'elle induit, sert de tremplin à l'ascension spirituelle[1075].

[1073] Grégoire de Nysse, *L'âme et la résurrection*, *op. cit.*, I, 41, p. 53.

[1074] Michael Camille écrit à juste titre, à propos de Saint-Pierre d'Aulnay mais de manière plus vaste, que « le monstre roman fournissait au moine un point de référence stable qui lui permettait de se définir par rapport à toutes les figures de l'altérité qui l'assaillait. » Michael Camille, *Images dans les marges*, *op. cit.*, p. 104.

[1075] Nous reprenons la définition de la « transgression » faite par Gil Bartholeyns, Pierre-Olivier Dittmar et Vincent Jolivet, *Image et transgression au Moyen* Âge, *op. cit.*, p. 13.

La science mathématique

Parvenir aux substances : une abstraction

Sur le portail d'Aulnay, pour accéder pleinement à la signification des voussures, il faut se placer sous celles-ci et en découvrir les intrados. Envisager les images des voussures sous cet angle nécessite de faire appel à la capacité d'abstraction. Celle-ci est la modalité de la *science mathématique* porrétaine, formant la deuxième étape de la progression de la connaissance. Selon Boèce et Gilbert de la Porrée, la *scientia disciplinalis* n'a plus pour sujet la nature composite de l'étant, mais elle porte sur les concepts abstraits issus du monde matériel. Elle implique un processus d'abstraction mentale. Il s'agit pour l'homme de distinguer les réalités sensibles des réalités essentielles auxquelles les premières renvoient, elles qui sont cependant indissociables dans leur existence naturelle. L'homme doit, en somme, séparer mentalement les étants des substances.

Sur les images sculptées du portail, l'importance de la mise en acte d'une abstraction mathématique par le regardeur est visible[1076]. Le nombre des figures, leurs rapports et leur conformité en témoignent. Pour saisir la sculpture, il est nécessaire que le fidèle fasse usage de cette science. Pour Gilbert de la Porrée, la distinction numérique entre les hommes indique que les substances ne peuvent être reçues que de manière individuelle. Au portail, les figures de l'intrados représentent les substances donnant formes aux figures des faces principales : elles sont strictement au même nombre que celles-ci. Les Vieillards de l'Apocalypse, par exemple, renvoient à des formes similaires entre elles, les « atlantes », mais distinctes numériquement. L'unité des êtres est un rassemblement de singularité. Leur similarité provient de leur conformité à une substance semblable ce qui indique, par là même, qu'elle dérive d'un principe universel. Le jeu entre la face principale et l'intrados rend visible la conformité entre les êtres sensibles et les substances. Face aux images, il semble bien que l'abstraction, propre à la science mathématique, soit induite chez le regardeur. La

[1076] L'importance de l'arithmétique comme étape du processus de connaissance est reprise de Porphyre et de Boèce. Alain de Libera, *L'art des généralités*, *op. cit.*, p. 170.

considération des sculptures permet à l'homme de séparer, par l'usage de la raison, des choses qui en réalité sont indissociables : l'étant et la substance[1077]. La distinction mise en œuvre par l'observateur est, comme l'image, une « construction de l'esprit[1078] ». Elle implique l'activité humaine, une *habitus rationis* qui permet de fixer son regard (*figuit intuitum*)[1079].

L'activité intellectuelle, ainsi sollicitée, permet au regardeur d'appréhender la chose perçue tant du point de vue de son être concret que de celui des substances, qui lui donnent forme. Aussi, les deux faces d'une unique voussure portent sur le même sujet, mais elles manifestent deux points de vue. Les représentations de la face principale font appel à une appréhension concrète et sensible tandis que celles de l'intrados doivent être comprises de manière générique et abstraite. À Aulnay, le regard porté sur les intrados permet au regardeur de saisir toute la signification des figures des faces principales. La sculpture fait à nouveau appel à sa qualité de créature raisonnable. Seul l'usage de l'intellect permet, en effet, à l'homme de faire le lien entre les deux. L'homme peut percevoir une similitude entre les représentations : la perception d'une conformité entre les figures de l'intrados et celles de la face externe d'une unique voussure est le fait de l'activité idéelle.

Aussi, l'homme, concevant la relation entre les deux faces sculptées des voussures, est définitivement éloigné des figures pécheresses de la voussure externe. D'une part, il se rapproche physiquement de l'entrée : elles lui sont de moins en moins visibles. D'autre part, il est confronté à l'absence de représentations de l'intrados de la voussure externe. Le regardeur perçoit ainsi le néant ontologique des figures d'« hommes-bêtes ». La vacuité du péché est rendue visible par l'image. Le regardeur peut écarter le mal de son être et cela non seulement mentalement, puisqu'il comprend que le péché est vain, mais aussi physiquement, puisqu'il ne voit plus les sculptures. Ce qui est désormais visible au regardeur en constitue

---

[1077] Toujours à partir de Boèce : « Nombreuses sont les choses qui, alors qu'elles ne peuvent être séparées en acte, cependant sont séparées par l'esprit et la pensée. » Boèce, *Traités théologiques*, *op. cit.*,. p. 128-129.

[1078] La formule est de Thierry Lesieur. L'auteur explique la nécessité de cette séparation dans l'optique d'une connaissance « qui renonce à énoncer ce qu'est Dieu en lui-même, ce mystère inaccessible par l'homme, mais qui tente de le penser à travers le seul mode de connaissance de l'Être qui lui soit accessible, c'est-à-dire à travers la distinction entre le *quod est* et le *quo est.* » Thierry Lesieur et Myriam Soria, *Gilbert de La Porrée, op. cit.*, p. 58

[1079] Gilbert de la Porrée, *The commentaries on Boethius*, *op. cit.*, p. 85.

l'exact opposer. Celui-ci perçoit les atlantes, images d'un soutien stable donné par une conformité au principe de la nature de l'homme dans ce qu'elle a de meilleur.

Notons, par ailleurs, qu'à l'instar de l'atlante, l'observateur est corporellement stable lorsqu'il regarde ces images. Sa stabilité physique fait, dès lors, peut-être écho à son processus mental. Elle permet d'écarter, en effet, la conformité à l'animal : la posture droite de l'homme est un *topos* servant à démontrer sa nature raisonnable[1080]. Ici encore, le corps est le reflet de la progression intellectuelle. Contemplant l'intrados des voussures, l'homme doit utiliser sa raison pour concevoir les figures comme des substances. Par l'activation de son intellect, il s'éloigne des « hommes-bêtes ». De surcroît, selon Boèce et Gilbert de Poitiers après lui, l'esprit humain a la capacité de comprendre la ressemblance entre les êtres. Percevoir la ressemblance de substance, au-delà des caractéristiques individuelles ou matérielles, est une capacité mentale. En distinguant les êtres des notions incorporelles leur donnant forme, l'homme peut mettre à jour, en son esprit et grâce à la similitude qu'il perçoit, ce qui les réunit[1081].

En contemplant les faces principales, le regardeur peut concevoir le lien entre les êtres créés dans leur diversité. Le franchissement physique du fidèle sous le portail implique un passage mental du genre à l'espèce. Formulé différemment, le regardeur retranche du genre « animal », correspondant à chaque figure des faces principales, l'espèce « homme », absente de la voussure externe. Le processus d'appréhension sensorielle des sculptures fait écho à son parcours mental : il retranche non seulement sa perception de l'animal, mais aussi

---

[1080]Par exemple, Clément d'Alexandrie, dont la théologie est bien connue à Poitiers, voit « jusque dans la stature de l'homme debout une image du Logos », *Le Pédagogue*, III, 64, 3 ; III, 20,4-5, cité dans *L'homme icône de Dieu : la Genèse relue par l'Église des Pères : textes de l'antiquité chrétienne, des sources bibliques à Cyrille d'Alexandrie et Léon le Grand*, *op. cit*, p. 27. ; Lactance indique que cela constitue le signe de la distinction de l'homme avec l'animal et de sa vocation divine : « La nature et la structure de notre corps nous en fournissant une preuve. Les autres êtres vivants sont orientés vers la terre, parce qu'ils sont terrestres, ils ne peuvent saisir l'immortalité, qui vient du ciel. L'homme, en revanche, se tient droit et regarde le ciel : à lui est proposée l'immortalité. Il ne l'obtient que si Dieu la lui donne » Lactance, *De divinis institutionibus*, 28, dans *ibid*., p. 128. ; On retrouve cette idée chez Basile de Césarée également : « Les bêtes sont terrestres et penchées vers la terre ; mais autant l'homme, cette plante céleste, l'emporte [sur eux] par le maintien [qu'il doit à] la disposition de son corps, autant l'emporte-t-il aussi par la dignité de son âme. » Basile de Césarée, *Homélies sur l'Hexaéméron*, *op. cit*., Homélie IX, 81 D, p. 487.

[1081] Alain de Libera, *L'art des généralités*, *op. cit*., p. 124-126.

sa propre partie animale en activant sa raison[1082]. Confronté aux images, le fidèle prend conscience de sa capacité à abstraire. Il peut alors identifier de manière plus vaste la conformité, moins grande, mais présente, entre les figures des deux voussures internes. Les images semblent donc orientées pour faire naître chez le fidèle un processus d'abstraction[1083]. Il s'agit d'éveiller chez lui la compréhension, à partir du sensible, de la substance même des êtres. En définitive, le regardeur, prenant pour base la perception du monde sensible, doit atteindre les concepts qui sont les copies des subsistances.

Résoudre la contradiction apparente

Le rapport entre les faces principales des voussures et leur intrados met en exergue cette structure. Il souligne l'existence d'un double point de vue. Les deux faces sont les images d'une double perspective, sensible et divine. La confrontation entre ces points de vue est à même de répondre à l'existence paradoxale du libre arbitre humain, qui suppose l'existence du mal, et de la providence divine. Les images du portail fonctionnent comme une véritable exégèse. Le double point de vue qu'elles exposent rapproche le rôle des images de celui du discours théologique et notamment de la pratique dialectique. Le discours des sculptures prend en considération les paradoxes apparents pour en souligner finalement l'harmonie. C'est d'ailleurs ainsi que Gilbert de la Porrée, comme ses contemporains, définit l'exercice même de la *questio* rappelant qu'« il y a question lorsque les deux contradictoires sont vraies à la fois[1084] ». L'image est un support privilégié pour cet exercice. N'étant pas dépendante d'un développement linéaire, inhérent à l'écrit, elle permet la juxtaposition de différents niveaux de lecture. De la sorte, les contradictions apparentes sont perçues de manière simultanée. L'image semble ainsi être la forme la plus appropriée pour exposer la résolution de discordance : elle permet de prendre en compte une double perspective tout en montrant leur unité, au moyen de l'harmonie de ses formes. De surcroît, par sa matérialité,

---

[1082] « Les différences "animé" et "doté de sensation" font exister l'essence de l'animal, tandis que […] celle de "doté de raison et dépourvu de raison" sont les différences qui divisent l'animal. » Porphyre, *Isagoge*, *op. cit.*, III, 8, 77, p. 12.

[1083] La structure même des *Hebdomates*, qui pose les axiomes d'un développement théologique, indique cette parenté entre la science mathématique et la théologie.

[1084] Voir, sur ce point, l'introduction de Nikolaus M. Haring à Gilbert de la Porrée, *The commentaries on Boethius, op. cit.*, p. 12.

l'image suggère que les discordances sont liées au monde sensible. Parce qu'elle ne saurait rendre compte du divin, l'image permet à l'homme d'aménager une distance vis-à-vis des modalités sensibles de connaissance. Le monde terrestre comme l'image sont des objets de perception à partir desquels les choses divines peuvent être pensées, mais cette perception, imparfaite, doit être dépassée dans la quête de l'Un. L'image est forcément impropre, car elle suscite un mode sensible de réception. Ses formes sont néanmoins ordonnées, car créées par l'homme raisonnable. Aussi, l'appréhension par le regardeur de l'image artificielle constitue une marche entre ce qui relève de la sphère sensible et du pur intellect. Comme l'Église, elle est un outil de médiation entre le monde céleste et la sphère terrestre. La place de la sculpture au seuil de l'édifice sacré doit, semble-t-il, être appréciée en ce sens.

Entrer dans l'édifice

La science théologique

Les intrados et leurs atlantes servent probablement le processus d'abstraction qui permet au fidèle d'accéder à la troisième science, décrite par Gilbert de la Porrée. Il s'agit de la science théologique, *scientia intellectualis*. Cette dernière porte sur Dieu et les formes éternelles. À Aulnay, les images ne témoignent pas de celle-ci. Cela s'explique parfaitement puisque si les choses concrètes et les substances sont inscrites dans la sphère sensible, l'essence divine n'est pas représentable quant à elle. L'absence d'image du Christ en gloire, à l'extérieur de l'édifice, semble conforter l'idée selon laquelle Dieu n'est pas appréciable, et surtout pas par le biais des sens. Les modalités de figuration de l'image, notamment l'adaptation de sa forme et de sa situation architectonique au discours, loin d'être annexes, ont selon toute vraisemblance été très fortement réfléchies. L'absence d'image ne signifie pas que la science théologique, qui a pour objet les mystères divins, soit absente à Saint-Pierre d'Aulnay. Au contraire, les images du portail méridional servent probablement à en préparer l'approche puisque le fidèle d'hier était acteur de la reconstruction d'un discours qui le rendait disposé à participer à la liturgie. Or, grâce à cette dernière, il pouvait pleinement accéder à la science théologique et au mystère sur lequel elle débouche irrémédiablement.

Par le biais des sciences naturelles et mathématiques, la science théologique est mise à contribution dans l'esprit de celui qui franchit le seuil de l'édifice. D'abord amené à faire usage de ses sens, celui-ci est ensuite conduit à distinguer par abstraction les notions, qui sont les causes de la mise en forme du monde sensible, représentées sur les figures des intrados. Enfin, lorsqu'il a saisi ces notions, le regardeur est capable de voir les conformités entre elles. Il peut, de lui-même, comprendre que la similarité est le fruit d'une cause commune : un universel. En faisant le lien entre les faces principales des voussures et les intrados, le regardeur peut saisir la substance commune à ces figures, numériquement distinctes. Enfin, en « prenant pour objet de pensée » la similitude entre figures des deux intrados, l'homme peut comprendre qu'elle en est la subsistance[1085]. Sur les voussures du portail sud d'Aulnay, il s'agit certainement de penser l'homme, d'abord sous le prisme de catégories morales de degrés distincts, c'est-à-dire comme espèce, puis comme genre. Concrètement, en prenant conscience de la conformité des figures, le fidèle peut comprendre qu'une chose unique, émanant du divin, en est la cause. Il doit donc référer ce qu'il perçoit sensiblement à une conception théorique. Il perçoit également le lien de causalité qui les unit. C'est ainsi qu'en l'esprit, le regardeur est finalement disposé à atteindre le monde abstrait des idées éternelles et du divin. De la sorte, il recevra au mieux de ces capacités humaines les mystères divins lors de la célébration[1086].

Le cheminement que les sculptures nous proposent toujours aujourd'hui est bien un cheminement de la connaissance de Dieu par la négative. En comprenant de quoi se composent les choses, au-delà de ce qui est perceptible par les sens, le regardeur peut concevoir leurs causes. Les sculptures nous amènent à saisir l'unité des étants, unité qui est du ressort de Dieu, leur démiurge. La construction mentale mise en œuvre chez le regardeur va de pair avec la logique numérale des figures sculptées. Le nombre des personnages est grand sur la voussure externe. Il s'amenuise en fonction de leur proximité avec l'unique

---

[1085] « Pour qu'il y ait conception d'un genre, il faut que la *similitudo* des espèces soit à son tour considérée ». Alain de Libera, *L'art des généralités*, *op. cit*., p. 226.

[1086] Si l'on regarde par ailleurs le portail occidental, ces idées semblent toujours de mise dans le choix et la disposition en œuvre. Il est, en effet, frappant de constater que ce rapport entre la pluralité et l'unité est également appliqué aux vertus qui sont corrélées et dépendantes l'une de l'autre. Similaires, elles sont définies par contraste avec les vices qui les séparent et par le langage, les inscriptions définissant leurs actions face aux vices. Sur le concept de « connexion des Vertus », voir Alain de Libera, *L'art des généralités*, *op. cit*., p. 253-264.

entrée : le processus de réduction ou d'abstraction progressive permet de tendre vers la connaissance du mystère de Dieu et le bon exercice du culte, au sein même de l'église[1087].

Procéder par la négative est, en effet, nécessaire dans la mesure où la connaissance parfaite de Dieu est impossible. L'approcher au plus près nécessite d'opérer par élimination. Il faut exclure ce qui ne peut être lui, selon la démarche que prône Gilbert de la Porrée. Pour le théologien, la connaissance de Dieu consiste en une forme de réduction progressive de tout ce qui n'est pas lui. On parvient partiellement à cette connaissance « lorsque, éloignant de lui tous les principes de l'être créé (*per remotionem*), nous le séparons (*selegens*) de toutes les autres choses et que nous percevons avec l'assentiment de notre raison (*cum asseinsione percipiens*), qu'il est réellement [1088]». Le portail semble formuler dans la pierre les étapes du cheminement rationnel menant l'homme au divin ; le décor paraît alors permettre d'expérimenter « l'assentiment de la raison humaine donné à la vérité de la foi[1089] ».

Il semble bien que ce soit en tant qu'homme, et qu'il se sait homme grâce à la confrontation à l'image, que le regardeur chemine dans sa connaissance de Dieu. Le processus n'est pas externe : il est le résultat d'une conception intellectuelle suscitée, mais non contenue par l'image. Si Dieu est appréciable, il l'est par le recours aux créatures fabuleuses qui en affirment, par antonymie, toute la grandeur. Le portail donne vraisemblablement à voir une matérialité qui n'est ni l'illustration de la réalité concrète ni une figuration de la Vérité divine. Le décor est la concrétisation d'un cheminement intellectuel et spirituel humain, présenté en miroir à l'observateur. Le concepteur à la fois témoigne de ce cheminement en en laissant la trace et l'induit chez le futur regardeur. En somme, l'homme parvient à connaître Dieu en retrouvant par la raison l'unité en lui-même : non seulement l'unité de perceptions, mais aussi de significations[1090]. Il est, d'une certaine

---

[1087] « Puisque Dieu et la matière ne peuvent être intégralement et parfaitement saisis par l'intellect, mais cependant peuvent l'être "selon un mode quelconque" : par privation de toutes les autres réalités. C'est pourquoi j'ai ajouté : "qui, du moment qu'elles sont", puisqu'il y a signification jusque du néant lui-même, mais non nature de ce néant. » Boèce, *Contre Eutychès et Nestorius*, dans *Traités théologiques*, *op. cit.*, p. 68-69.

[1088] H.C. Van Elswijk, *Gilbert Porreta, op. cit.*, p. 214.

[1089] *Ibid.*, p. 223-227, cit. p. 227. Il s'agit du fondement même de la scolastique.

[1090] Cette conception de l'homme face à la connaissance n'est pas moderne, bien qu'elle soit toujours actuelle. Elle forme la base de la réflexion sémiotique notamment chez Charles Sanders Peirce, qui reconnait la filiation de sa pensée avec celle de ces théologiens ayant étudié la querelle des universaux. Charles Sanders Peirce, *Textes fondamentaux de sémiotique*, *op. cit.*, p. 45-46, note 2. L'auteur souligne, en reprenant Georges Berckeley (*Traité de la vision*), que cette méthode, qui place le sujet au centre, est

manière, réceptif à l'unité divine, non par le biais des choses qu'il voit, mais par la distinction de l'harmonie qui les lie, harmonie qui procède de son esprit autant que de Dieu. Dans ce processus, l'image jouit d'un statut privilégié. Le regardeur est apte à percevoir la beauté derrière la *varietas* formelle. Elle est l'œuvre de l'homme seul, fait à l'image de Dieu, duquel la beauté du monde sensible procède[1091].

Élagage de la pierre et polissage de l'être

La sculpture du portail d'Aulnay est conçue comme le moteur visuel d'un dépouillement intellectuel progressif du regardeur ; l'image suscite la mise en œuvre d'une abstraction mentale. Le décor doit être pensé comme un langage dialectique, permettant de parvenir de manière réflexive à la compréhension de l'inatteignable, par éliminations successives de ce qu'il n'est pas. Le chemin spirituel, provoqué par la profusion des images à l'abord de l'église, n'est pas une accumulation. Au contraire, l'image permet un détachement croissant, une progression depuis l'abondance du monde sensible vers l'unité dont Dieu est le garant. Le travail intellectuel déclenché par l'image chez l'homme s'effectue en parallèle à la purification de ce qu'il est lui-même. L'homme ne peut se détacher des pensées nuisibles et charnelles qu'en les prenant en considération : il en devient alors maître et les dépasse.

Avant de conclure ce chapitre, il nous semble important de revenir sur les formes mêmes de la sculpture. Il ne s'agit pas de remettre en question la pertinence des études

---

inhérente aux perceptions elles-mêmes, notamment celle de la trigonométrie de la vision dans la mesure où « nous contemplons l'objet depuis toujours mais nous ne sommes parvenus à cette découverte qu'à partir du moment où nous avons commencé à raisonner à propos de l'objet (p. 47-48) ». Il aboutit à l'idée que la « conception de l'Être » est obtenue « en réfléchissant sur des signes, mots ou pensées » et que « la sensation et le pouvoir d'abstraction ou d'attention peuvent être envisagés, dans un sens, comme les seuls éléments constituants de toute la pensée (p. 90) ».

[1091] Le principe est semblable à celui de l'écoute musicale, à travers lequel le plaisir ressenti devant la beauté à un effet réflexif sur l'auditeur. Comme l'affirme Boèce, lorsque « nous recevons ce qui dans les sons est justement et harmonieusement assemblé, et que nous en sommes charmés, nous comprenons alors que nous-mêmes sommes constitués à sa ressemblance. La ressemblance, en effet, est l'amie, la dissemblance haïssable et néfaste. » Christopher Lucken et Ludivine Jaquiery, « Harmonie et disharmonie », *Médiévales Langues, Textes, Histoire*, nº 66, vol. 66, 30 juin 2014, p. 7-24., trad. et cit. p. 22-23.

stylistiques et des distinctions d'ateliers. Il est toutefois dommageable, selon nous, de ne pas envisager ces questions de formes sous le prisme de leur corrélation au discours des images. Ainsi, il est probable que « la physionomie sommairement dessinée des atlantes » de Saint-Pierre d'Aulnay puisse être considérée comme le témoignage de la présence d'un atelier différent de celui des faces principales[1092]. Cependant, cet atelier, s'il en est, ne doit pas à notre sens être pensé comme un atelier de moindre importance, auquel auraient été confiées les parties les moins visibles.

La forme laconique du tracé des atlantes est parfaitement cohérente avec le sens des figures. Ces dernières sont les images de concepts abstraits, appartenant certes au monde sensible, mais non au monde matériel. Il semble alors très probable que les atlantes soient ainsi représentés volontairement. Le tracé moins naturaliste des formes permet d'accentuer la valeur sémantique des figures. La forme intentionnelle donnée en fait des signes dégagés du monde sensible, ou du moins davantage que les figures des faces principales. En tant que mise en forme de substances de nature idéelle, les images des intrados ont moins recours au naturalisme formel. Contrairement aux universaux, les substances sont représentables, car elles sont sensibles. Leur origine, comme celle de l'image, est la pensée humaine. Cependant, leur forme, simple, témoigne de leur nature conceptuelle.

La technique de taille, elle-même, appartient pleinement aux enjeux du discours. Il ne semble pas que le décor « suggère une échelle de valeurs où l'archétype divin n'est plus privilégié par rapport à l'animal dégradé[1093] ». Bien au contraire, l'anti-naturalisme de la forme correspond à une proximité accrue avec le divin. La forme est un trait visuel de conformité à l'universel. Il est intéressant de constater que la sculpture est un moyen privilégié pour susciter l'abstraction chez son regardeur. La forme sculptée résulte, en effet, d'un élagage de la matière. La sculpture a pour fin la mise en forme de la conformité entre une idée préexistante, celle du sculpteur et la matière du monde. L'image sculptée est, en effet, une forme donnée à la pierre par l'artisan qui allège cette matière, la purifie. La sculpture suppose la préexistence d'un principe appliqué ensuite au monde sensible par soustraction. La forme ou le principe, qui sont des équivalents, sont donnés à la matière. Ils permettent de définir la nature de l'image. Ainsi Boèce explique :

[1092] L'expression est de Jacques Lacoste, *L'imaginaire et la foi*, *op. cit.*

[1093] Michael Camille, *Images dans les marges*, *op. cit.*, p. 94.

> « Tout être est à partir de sa forme. Ainsi une statue n'est pas dite effigie d'un animal selon le bronze, sa matière, mais selon la forme qui y a été gravée[1094]. »

L'auteur distingue la forme (*forma*) – représentant l'être en son essence – et l'effigie (*imago*) – la forme individualisée dans la matière[1095]. La distinction sert la définition de la substance, la forme abstraite, et de l'étant, la matière stabilisée par la forme. Boèce reprend la démonstration d'Aristote qui écrit :

> « À toute production de l'art préexiste en fait l'idée créatrice qui lui est identique, par exemple l'idée créatrice du sculpteur préexiste à la statue. Car il n'y a pas dans ce domaine de génération spontanée. L'art est raison de l'œuvre, raison sans matière. Et il en est de même pour les productions du hasard que pour celles de l'art. Car leur genèse se fait de la même façon que celle des productions de l'art. Aussi, faut-il surtout insister sur cette idée que l'essence de l'homme explique son organisation. […] Il semble, en effet, que comme dans les productions de l'art il y a toujours l'art, de même que dans les objets réels, il y a quelque autre principe, quelque autre cause que nous tirons du tout[1096]. »

Sur le portail de Saint-Pierre d'Aulnay, les êtres représentés par l'image ne peuvent être dits « figures » que parce que l'artiste a donné une forme à la matière. De la sorte, « si la création idéelle pouvait être générique et indistincte, l'intervention sur la matière et la production d'un artéfact implique la caractérisation et la distinction de l'objet ainsi produit[1097] ». À cet égard, la création humaine fait figure d'analogie puisque, de la même manière, un être sensible n'existe réellement que par une forme c'est-à-dire grâce au principe qui lui préexiste en Dieu. La conformité avec ce principe le stabilise dans une matière informe. Comme l'indique Porphyre, l'homme se rapproche de l'image, car il est dual :

[1094] Boèce, *Traités théologiques*, *op. cit.*, « Comment la Trinité est un Dieu et non trois dieux », 5, p. 145.

[1095] Voir la note d'Axel Tisserand, qui reprend le commentaire de Luca Obertello indiquant que Boèce « veut dire qu'être une statue c'est avoir reçu la forme ; l'être de la statue consiste dans la possession actuelle de cette forme et n'est pas quelque chose de distinct de celle-là ». Boèce, *Traités théologiques*, *op. cit.*, note. 45, p. 231.

[1096] Aristote, *Les parties des animaux*, éd. Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1956, I, I, p. 4-5 ; p. 8.

[1097] Vincent Debiais, *La croisée des signes*, *op. cit.*, p. 27.

> « En effet, si l'on nous pose la question : "Qu'est-ce que l'homme ?", il est normal de répondre : "un animal", mais à la question : "Comment est [cet] animal ?" on répondra naturellement : "un animal doté de raison et mortel". Puisque les choses sont constituées de matière et de forme, ou tirent leur constitution de quelque chose d'analogue à la matière et à la forme, de même que la statue a le bronze à titre de matière et la figure à titre de forme, de même aussi l'homme commun et spécial est formé du genre, lequel correspond à la matière, et de la différence, laquelle correspond à la forme, et la totalité qui en résulte, le vivant doté de raison mortel, l'homme, tout comme dans l'autre cas, c'est la statue[1098]. »

L'homme est corporel et raisonnable, à l'instar de l'image qui est matière et forme. Cependant, il se distingue fondamentalement de la statue, car en plus de la forme, il possède la raison : il est capable de comprendre la forme de l'image et de se comprendre lui-même. Le parallèle entre l'homme, mettant en action l'abstraction mentale, et la sculpture, qui suppose un élagage ayant pour but l'apparition de la forme, convient dès lors jusqu'à un certain point seulement. Dans l'appréhension de l'image, l'homme seul est actif. La sculpture est le déclencheur d'une activité intellectuelle qu'elle suscite, mais ne crée pas. Elle reflète un cheminement mental, car elle est issue d'une réflexion du concepteur. Cependant, elle doit être dépassée, car elle n'en est que la trace. Le but de l'image ne semble pas tant être de montrer que de permettre au regardeur d'expérimenter un procédé humain : l'image est un pivot entre le procédé à l'origine de sa création et celui qui détermine sa réception. L'activation de l'intellect permet à l'homme d'être l'acteur d'une élévation. Cette élévation prend pour moteur le dépassement de l'image matérielle qui l'avait pourtant déclenché.

[1098] Porphyre, *Isagoge*, *op. cit.*, III, 10, 83, p. 13.

Conclusion

L'étude des sculptures du portail méridional de Saint-Pierre d'Aulnay permet de mettre en lumière le lien contigu entre les images sculptées et les conceptions théologiques de Gilbert de la Porrée. Ce lien semble, par ailleurs, être affermi par le peu de traces historiques du contexte local parvenues jusqu'à nous.

Au portail, l'ordonnance des voussures, concentriquement reparties sur la surface de la façade et échelonnées dans la profondeur du mur, n'a de sens qu'au regard de leur appréhension visuelle. Cette dernière n'est pas uniquement du ressort de la vue, mais engage vraisemblablement l'ensemble du corps du regardeur, ainsi que son esprit. L'homme, entièrement mobilisé, est invité par le décor à faire un travail d'abstraction mentale qui saura le conduire à la plus haute et la seule manière adéquate de comprendre les choses divines. Au-delà des significations discursives des formes, le concepteur du décor a fait être le portail tel que le regardeur doit l'appréhender. Les modalités de la réception humaine des images ont vraisemblablement été prises en considération dès leur conception. Les modes d'appréhensions du regardeur sont liés à la structure, au procédé technique, au discours, mais aussi aux formes mêmes du décor. Les figures des intrados permettent de considérer la forme des sculptures sous le prisme de ce qu'elle est réellement : non pas une stylisation, mais une idéalisation. Au portail, la forme est la marque d'une ressemblance ou d'une dissemblance entre l'objet figuré et son principe idéel. Le tracé des figures, adaptable aux discours de l'image, témoigne de la con-formité entre celles-ci et les concepts qui les guident.

À Aulnay, suivant l'endroit où il se tient, l'homme est amené à faire usage des différentes capacités de son esprit : celle de comprendre d'abord, puis celle de distinguer. Le portail engage la foi, enfin, puisqu'il s'agit de *reconnaître* – retrouver en soi l'idée de – la grandeur du divin sans chercher à la *connaître*. Le cheminement mental, ainsi proposé, est nécessaire en vertu de l'impossibilité fondamentale qui est au cœur de la relation de l'homme à Dieu. Un processus de réduction progressive est sollicité, car Dieu ne peut être connu de manière directe et affirmative. Les mécanismes de rejets – ceux des êtres difformes, notamment, et de la véracité de leur ontologie – sont fortement encouragés. La conscience d'une identité, celle du regardeur comme *imago Dei* et à travers elle en filigrane celle de Dieu, se fonde sur la perception d'une altérité.

Ainsi, le décor du portail d'Aulnay illustre avant l'heure la formule de maître Eckhart, « là où l'homme *garde un lieu*, il garde une *différence*[1099] ». L'étude des sculptures permet de s'interroger sur la pertinence de la considération du portail roman comme étant le support d'un foisonnement figuratif. À Aulnay en tout cas, le décor ne permet pas tant de figurer la vitalité opulente de la Création divine que de matérialiser la réduction mentale de cette diversité par l'homme. Ce processus de retranchement est indispensable pour l'homme voulant cheminer vers Dieu. Le décor marque, par ses images et leur emplacement sur les murs extérieurs de l'édifice, les limites à écarter en l'esprit pour pouvoir accéder pleinement au lieu. Or, ces limites sont précisément celles du monde sensible et de la science humaine. Au terme du cheminement suscité par les sculptures, il convient de faire appel à la foi et d'écarter les modes sensibles et communs de la compréhension humaine ainsi que la perception du décor en franchissant le seuil de l'édifice.

[1099] *Sermon 52*, cité dans Emmanuel Falque, *Dieu, la chair et l'autre, op. cit*., p. 138.

Conclusion

Au terme du cheminement dont rend compte cette étude, nous pouvons tenter de formuler une définition commune de l'image fondée sur les trois décors étudiés et essayer de passer, nous aussi, de l'étude de l'objet matériel à celle sa conception. L'image artificielle se distingue de la nature par son statut d'ouvrage non pas divin mais humain. Elle n'est pas formée *ex nihilo*, mais mise en œuvre à partir de la matière du monde. En cela, contrairement au reste du monde sensible, la création humaine est le fruit du libre arbitre – la Création, quant à elle, est simplement parce qu'elle doit être, dans la mesure où elle procède de Dieu. Il s'agit pour l'homme de transformer par le geste les composantes sensibles du monde. Or, ce geste obéit à un processus d'élaboration mentale préalable.

Aussi, l'image se réfère à une idée préconçue. En outre, puisque le concepteur vise la transmission de cette idée préalable, il prend vraisemblablement en considération la question de sa réception postérieure. Le décor sculpté des portails est voué à impliquer le regardeur. Il est pensé en relation avec la façade de l'église. Sa création procède donc d'une réflexion sur la perception visuelle du regardeur mais également sur la valeur de la porte – zone de passage –, et du mur – élément de séparation. Les deux aspects sont étroitement liés. Il s'agit de faire de l'acteur du franchissement le cocréateur de l'image : cette dernière est perçue sensoriellement et construite mentalement. Impliquer l'homme, physiquement et intellectuellement, à un tel niveau est nécessaire. La portée de l'image de pierre doit en effet aller au-delà de ce qu'elle est par ailleurs. La réception de l'image n'est pas une simple constatation. Non seulement le regardeur est pris dans le processus dynamique de ses sens, car il expérimente véritablement la rencontre à l'objet, mais il en construit mentalement la signification et l'harmonie. Tandis que l'artéfact – qui n'est que matière –, ne peut rendre compte du divin, l'homme, quant à lui, est à la fois en partie corporel et *imago Dei*. Dès lors, l'image de pierre suggère une vérité quelle ne contient pas. Elle l'induit chez l'homme et sert à provoquer une transition entre le monde sensible et Dieu. Elle permet l'anagogie – *anagogia*, du grec *anagôgé*, élévation de l'âme –, à savoir le passage du sens littéral au sens mystique. Or, l'accession de l'homme au sens

mystique, sa « contemplation de l'inaccessible Divinité » est intérieure[1100]. Elle n'est pas directement accessible par le sens littéral. L'anagogie suppose d'opérer une séparation. La réception de l'image par l'homme permet une élévation intérieure de celui-ci. Elle est, bien sûr, rendue possible grâce aux sens. Néanmoins, elle permet à l'homme de considérer sa propre nature et de purifier son être, car l'image n'est pas uniquement perçue sensoriellement dans sa matière, mais également pensée. L'homme doit distinguer la matière perçue de l'idée : il passe de l'activation de ses sensations physiques à celle de son intellect.

L'homme procède, de cette façon, à une restauration de sa ressemblance au divin. Il faut donc que l'image artificielle incite le regardeur à outrepasser non seulement sa matière, mais aussi son discours. L'important ne semble pas tant de montrer quelque chose que de permettre à l'observateur d'opérer une distinction. Grâce à l'image, l'homme peut connaître l'intervalle entre le signifiant et le signifié. Il prend conscience de la dualité de sa nature en considérant l'image par les sens et par la raison. Il expérimente, de fait, le dépassement de sa perception sensible. Aussi, la matière qui constitue l'image – dont personne ne doute qu'elle est étrangère à Dieu – sert l'expression d'une défiance. L'impossibilité de l'assimilation de la représentation faite de main d'homme au divin est utile. Elle permet à l'homme d'éviter l'amalgame entre sa propre intellection – impropre car soumise aux modalités de sa nature –, et la vérité d'un Dieu qui n'est ni visible ni concevable :

> « Il y a, comme pour l'Un, une subordination de l'image à la négation parce que l'image tend à substantialiser ce dont elle propose une image. Se représenter la matière, c'est se figurer une image d'image. Quelle figuration est donc possible pour ce qui est défiguré ? Sa représentation sera bâtarde. L'image ne pourra provenir des sens puisqu'elle est non qualifiée, donc non perceptible. Il faut en distinguer deux types de représentations : une représentation spontanée ou immédiate qui se représente la matière comme un volume et une représentation réfléchie qui établit une comparaison entre la matière et d'autres réalités. […] La représentation réfléchie est une représentation consciente de ses limites[1101]. »

[1100] Marie-Dominique Chenu, *La théologie au douzième siècle*, *op. cit.*, cit. p. 382.

[1101] Frédéric Faulquier, « La matière comme miroir : pertinence et limites d'une image selon Plotin et Proclus », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 37, 2003, p. 65-87, cit. p. 71-72.

La considération par l'homme du décor de l'église est un levier. La négation proposée par l'image n'est jamais comprise au niveau de ses formes. Elle ne consiste pas à l'ajout d'une particule, comme dans le cas du langage écrit ou oral. La négation s'opère sur la signification : elle implique une distinction intellectuelle. En cela, elle est essentielle. Elle permet au regardeur de concevoir la différence fondamentale entre les données de la sensation, celles de la raison et la réalité du prototype, activant réellement la nature d'être raisonnable de l'homme. Si son prototype est Dieu, l'image mène l'homme, par aporie, à accepter son mystère. Au terme du cheminement mental déclenché par l'image, la connaissance intellectuelle laisse place à la Foi. L'élévation mystique est possible lorsque les sens et l'intellect sont perçus comme inaptes – et de fait dépassés – dans la quête du divin.

En définitive, la réception sensible de l'image est le tremplin permettant à l'homme de s'élancer vers Dieu en opérant sur lui-même un retranchement. La sensorialité est la base du processus de la théologie négative qui « est essentiellement acte d'intelligence, et porte exclusivement sur de l'intelligible. […] La théologie négative exerce une fonction de purification et d'élimination, qui doit dégager Dieu de tout ce que recèlent encore de limité, de dégradant, et d'anthropomorphique nos meilleures qualifications intelligibles. Ainsi entendue, la théologie négative se situe presque au terme du retour spirituel, au seuil de l'union mystique qu'elle doit directement préparer[1102] ». L'homme, en distinguant l'image matérielle de sa vision mentale de l'image, se conçoit lui-même comme être raisonnable. En comprenant que son intellect n'est pas, lui non plus, capable de saisir la vérité, il achève la restauration de l'*imago Dei* qu'il porte en lui. Il s'agit d'une démarche aporétique :

> « Comme par la nature les sens perçoivent le sensible, la réception rend nécessairement nombreuses et différentes les saisies des objets sur lesquels ils tombent ; de même le *noûs* par nature saisissant les verbes des êtres, considérant leur infinité et les innombrables opérations divines et leurs différences, en aura ses facultés abasourdies et ses méthodes resteront à coup sûr inopérantes pour chercher scientifiquement l'être véritable[1103]. »

[1102] René Rocques, « Symbolisme et théologie négative chez le Pseudo-Denys », art. cit., cit. p. 99.

[1103] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua, op. cit.*, XII, 202 B, p. 258.

Le procès intellectuel du regardeur fait écho à celui du sculpteur. Le travail de restauration qu'opère l'homme sur sa propre nature est, en effet, un travail d'élagage similaire à celui de l'artisan sur la pierre. Ce procédé de purification va de pair avec celui de la connaissance. Il mène le regardeur à un aveu d'impuissance : l'homme ne peut se comprendre totalement lui-même. Dans l'incompréhension de sa propre nature réside sa parenté au divin. Dès lors, concevant son échec et la puissance de Dieu, l'homme, médusé, admire l'image sans la croire et croit en Dieu sans chercher à le comprendre. Il peut entrer dans l'édifice, le lieu de l'établissement d'une réalité qui ne se comprend pas, mais se vit : le mystère de l'union liturgique.

Est-ce à dire que l'image ne correspond à aucune vérité ? Non, en réalité, car le message véhiculé par l'image peut être compris par différents individus. L'universalité de sa réception est le gage d'une certaine valeur. Cependant, l'image ne prétend pas à une vérité indépendante de l'homme. Le concept de beauté peut expliciter ce point. Dans les sources grecques, la notion de Beauté est, à ce titre, privilégiée par rapport à celle de Vérité, appliquée au divin. L'harmonie se dégageant d'un objet créé est perceptible par plusieurs hommes sans être, pour autant, contenue dans les formes, matérielles et divisées, de cet objet. L'homme, saisissant mentalement l'harmonie, va au-delà de la réalité concrète de l'artéfact. Il est directement mis en relation avec le divin, auteur de l'harmonie du monde. L'aspect communautaire de la réception de l'image, le caractère divin de son aspiration et, par conséquent, l'universalité de son message sont les garants de sa véridicité plus que de sa Vérité.

La relation de l'homme à l'image, sur laquelle nous avons souhaité conclure, se tient entre la mise en forme d'un objet et l'échec de la transcription de la vérité : l'image porte un message, une véracité, ou encore un point de vue. Le positionnement ambivalent que l'image suscite chez l'homme résonne au fondement de son être, lui qui est à la fois fait à l'image et à la ressemblance. La conception de l'image de pierre au portail, dont la perception éveille chez le regardeur la distinction de sa nature, fait du mythe de Narcisse un anti-Pygmalion : les images sculptées mènent à la connaissance de soi – et, à travers soi, au basculement vers Dieu – notamment parce qu'elles permettent la distinction entre la nature matérielle de l'objet perçu et la compréhension de son discours par le regardeur[1104].

[1104] Sur la reprise du mythe de Narcisse par Basile de Césarée. Anca Vasiliu, *Eikôn, op. cit.*, p. 278-291 ; du même auteur « L'icône et le regard de Narcisse », *Chôra*, vol. 1, 2003, p. 9-38.

Avant de clore ce travail, nous souhaiterions ajouter quelques réflexions sur sa forme. Lorsque l'objet d'étude lui-même nous conduit à négliger la raison – à dépasser le sens littéral ou sensible pour atteindre l'essence impalpable –, les mots nous manquent, plus encore la méthode. L'image, même lorsqu'elle repose sur des conceptions théologiques parfaitement cohérentes, semble toujours nous faire avouer que ce qui importe réellement n'est pas de l'ordre de la signification. Dans le cadre des images que nous présentons, par la beauté, le décor suscite essentiellement l'élan de l'homme vers Dieu. Nous nous garderons bien de définir ce qui ne peut l'être.

Au terme de cette étude, nous constatons que le paradoxe de l'historien de l'art médiéval est d'être confronté à un système qu'il doit analyser selon une grille de lecture scientifique qui lui est, par définition, impropre. La « poétique de l'image » s'exprime difficilement dans le cadre du système universitaire. Créer une image revient, certes, à adresser un message à celui qui la regardera ensuite. Elle vise clairement à orienter une interprétation[1105]. Toutefois, il s'agit également de faire le don d'une certaine liberté au regardeur dans son appréhension. Dans le cas des sculptures du portail roman, la liberté est essentielle : elle rend possible le cheminement de l'homme vers Dieu. Finalement, le système de subjectivité et d'objectivité se brouille dans l'expérience de l'homme à l'œuvre visuelle[1106]. Les critères modernes de partialité ne doivent pas atténuer le fait que c'est peut-être là, dans l'indescriptible expérimentation de l'image par l'homme que se logent l'essence, la portée, et l'intérêt de l'art.

[1105] Pour reprendre les mots d'Umberto Eco, le rapport entre l'œuvre et ses interprètes est une « dialectique », où l'interprète joue un « rôle actif » et où dans le même temps « l'activité [est] suscitée par une œuvre [...] visant à en donner une interprétation ». Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 21.

[1106] « Toute connaissance implique quelque chose qui est représenté ou dont nous sommes conscients, et une certaine action ou passion du moi par lequel elle devient représentée. Celle-là est appelée l'élément objectif de la connaissance et celle-ci, l'élément subjectif de la connaissance ». Charles Sanders Pierce, *Textes fondamentaux de sémiotique*, *op. cit*., p. 56.

Excursus : le labyrinthe

Nous voudrions terminer notre étude en évoquant la figure du labyrinthe. D'une part, la présence de ce motif dans les cathédrales indique que l'impact de la théologie négative touche tout autant le XIIe siècle que les siècles suivants. D'autre part, le labyrinthe fait écho à ce travail de doctorat. Il reflète les buts et les enjeux du chercheur : ses égarements nécessaires dans l'erreur, sa poursuite de la vérité et de soi, dans l'errance. L'errance – du latin *errare*, aller au hasard – est, en effet, le parcours proposé à l'homme par le labyrinthe : il inclut l'échec et l'oblige à l'humilité. Chez les Grecs, le labyrinthe signifie une aporie. Il s'agit du motif d'un cheminement motivé par un désir qui ne connaît pas de satiété[1107]. Platon, notamment, se sert du labyrinthe pour expliquer la vanité de la recherche :

> « Nous prêtions bien à rire, semblables à ces enfants qui poursuivent des alouettes ; à mesure que nous pensions tenir quelqu'une de ces sciences, aussitôt elle nous échappait. […] Arriver enfin à l'art de régner et considérant s'il pouvait nous procurer le bonheur nous tombâmes dans une espèce de labyrinthe où croyant être à la fin, nous nous trouvions après bien des tours comme au commencement de notre recherche et aussi dépourvus que nous l'étions d'abord[1108]. »

Le motif sera l'un des *topos* antiques repris par les théologiens. Il servira, sous leur plume, à signifier la quête de Dieu par l'homme, une recherche impossible et sans dénouement. Ses méandres permettent d'exprimer toute la difficulté pour l'homme, seul et pourvu de capacités réduites, de comprendre la divinité, qui lui est en tout point supérieure. C'est, en somme, un trajet labyrinthique que de vouloir parvenir à Dieu avec pour seule arme sa modeste nature humaine et pour objet de perception la multiplicité du monde. Toutefois, si Dieu se soustrait à l'homme, ce n'est jamais que pour mieux l'attirer à lui et susciter le désir par le manque. L'échec alimente la volonté de s'unir à Dieu : il maintient l'homme dans une quête nécessaire. Au regard de l'usage du motif dans les sources littéraires, il semble possible de voir

---

[1107] Marcel Detienne, « Le labyrinthe et la grue », *Mélanges de l'école française de Rome*, 95-2, 1983, p. 541-553.

[1108] Platon, *Euthydème* dans *Œuvres de Platon. Dialogues métaphysiques*, éd. M. Schwalbé, Paris, Lefrèvre, 1843, p. 252-253.

dans les dédales du labyrinthe — constituant le pavement de la cathédrale comme à Chartres et Amiens ou simplement gravé sur les murs comme c'est le cas à Poitiers ou à Lucques — une métaphore de la démarche théologique elle-même, dans son acmé.

Mais le labyrinthe est plus que cela. Son créateur, Dédale — de l'adjectif *Daïdalos* signifiant *artistement travaillé* — est la figure d'un artisan qui, tout en donnant du naturalisme à ses statues, montre cependant qu'elles ne sont rien de plus que de la pierre de telle sorte que les hommes en soient troublés. Comme l'explique, mieux que nous ne saurions le faire, Anca Vasiliu : « l'ingénieux artisan arrive non seulement à donner vie, comme un rusé narrateur, à ce qui n'en a pas et n'en a jamais eu, mais investit en outre sa forme [celle qu'il a façonnée dans la matière] d'une signification qui éclaire le dessein même de la nature. L'artisan n'est pas dans la simultanéité feinte d'une représentation, mais dans la recherche des moyens pour faire de la rupture par rapport au modèle une œuvre à part entière[1109] ».

Les labyrinthes figurés dans les cathédrales assimilent parfois les concepteurs et les architectes à Dédale, en les représentant en son sein [1110]. Le motif vient, dès lors, possiblement définir la valeur même des formes offertes au regard au sein de l'édifice qui en constitue le support. Métaphore de la complexité de l'église et du parcours spirituel qu'elle induit chez l'homme gravitant en ce lieu, le labyrinthe fait probablement écho à l'hétérogénéité des formes qui caractérise la construction, formes particulièrement denses dans les cathédrales monumentales du XIIIe siècle. Il sert à penser l'espace de l'édifice et se fait le modèle réduit du cheminement du fidèle face à ses formes matérielles. Le labyrinthe définit probablement le décor et l'architecture de l'église. En montrant les concepteurs de l'église et en assimilant celle-ci à la construction de Dédale, le motif du labyrinthe vient signifier que les édifices sacrés sont des œuvres humaines et non divines. La référence au labyrinthe sert possiblement à signifier que la cathédrale n'exprime pas la Vérité divine. Elle montre le caractère à la fois vain et nécessaire de la compréhension des choses sensibles pour cheminer vers Dieu. Les formes de la cathédrale sont, dès lors, le reflet de la multiplicité du monde terrestre. Ce dernier est la base

---

[1109] Sur le labyrinthe chez les Cappadociens, Anca Vasiliu, *Eikôn, op. cit.*, p. 14 ; 58-70, cit. p. 69-70.

[1110] Sur les mises en œuvre du motif dans les églises, voir Alain Erlande-Brandenburg, « Le labyrinthe dans les cathédrales », *Un fil d'Ariane pour le labyrinthe de Chartres : actes du Colloque européen des 3 et 4 juillet 1999 / Association des amis du Centre médiéval européen de Chartres*, Chartres, AACMEC, 1999, p. 31-37.

de la compréhension de son Créateur mais n'en partage pas la nature. À l'instar des voies dédaléennes, c'est à un point central, l'Un de la divinité, que le réseau tissé par la diversité architecturale et figurée renvoie, mais qu'elle ne contient pas.

À cet égard, le caractère ludique du labyrinthe, loin d'être anecdotique, signifie possiblement de quelle manière la poursuite de la connaissance de Dieu par sa créature est un jeu. L'homme, tel un enfant espiègle, se laisse guider par un Dieu pédagogue. Ce dernier se cache pour le captiver :

> « Sous forme de narration des créatures manifestées dans la nature, [Dieu] provoque notre admiration et nous élève alors par leur spectacle et leur connaissance tel des enfants qu'on éduque ; ensuite Il nous introduit dans la vision des verbes spirituels en eux ; à la fin Il nous initie à lui-même par la très mystique connaissance de la théologie, dans la mesure de nos possibilités, débarrassés de toute forme, quantité, qualité, figure de masse et de multiplicité et des composés en tous genres ; c'est le terme de la contemplation et c'est tout cela que le théophore Grégoire appelle *jouer*, et le théophore Denys *charmer* et *sortir de soi*[1111]. »

Ainsi, le caractère inextricable de la figure du labyrinthe représente peut-être le paroxysme spirituel atteint par l'homme à la recherche du divin dont, plus globalement, l'édifice entier est l'objet de pensée. Ce dernier engage une perte de signification induite par un trop-plein de significations, un excès suscité par une surabondance des formes architecturales et narratives[1112]. La saturation ornementale rend impossible l'appréhension complète du discours des images de la cathédrale par l'homme. Labyrinthique, la relation de l'homme à l'édifice vient possiblement provoquer la reconnaissance du caractère inatteignable de Dieu. Dans le même temps, elle déclenche une union étroite avec le divin, en ce qu'elle permet au fidèle d'outrepasser la démarche intellectuelle pour, *in fine*, reconnaître tout le mystère de l'essence divine. Il s'agit dès lors d'accepter de s'en émerveiller, comme l'on peut être fasciné par la beauté de l'église sans pour autant comprendre le sens de son propos. De même, il convient d'accepter le mystère des sacrements, dons du Christ pour les hommes égarés en cette

---

[1111] Maxime de Chrysopolis, *Ambigua*, *op. cit*, LXXI, 263 B, p. 370.

[1112] « L'ornementalité, par sa complexité, finit par déborder "les capacités de compréhension visuelle du spectateur" lui donnant le sentiment qu'*il est dépassé* – que quelque chose d'invisible se manifeste à travers cette ornementation. » Gil Bartholeyns, « Si l'on a raison de figurer l'infigurable », *Image et prototype*, art. cit.

vie, et de se soumettre à la pénitence, à laquelle les labyrinthes des églises sont possiblement associés :

> « Ceux qui errent, égarés dans un labyrinthe, ne savent pas en sortir ; mais s'ils rencontrent quelqu'un qui connaît bien ce dédale, ils arrivent à la suivre pour parcourir jusqu'au bout les détours compliqués et fallacieux de l'édifice ; ils n'en seraient pas sortis s'ils n'avaient pas suivi leur guide pas à pas. Réfléchissez : le labyrinthe de la vie de même serait inextricable pour l'homme, si l'on ne prenait la même route qui a conduit hors de l'enceinte celui qui y était entré. Le labyrinthe symbolise pour moi la prison sans issue de la mort, où avait été enfermé le malheureux genre humain. Qu'avons-nous donc vu se produire pour l'auteur de notre salut ? Pendant trois jours il est resté dans la mort, puis il est revenu à la vie. Il nous faut donc trouver pour nous-mêmes quelque chose d'analogue. Qu'est-ce qui nous permettra de reproduire complètement ce qui s'est passé pour lui ? […] En quoi consiste donc cette imitation [dans la mesure du possible pour l'homme actuellement] ? À faire disparaître le vice mélangé à notre nature, dans l'ensevelissement symbolique dans l'eau ; il ne s'agit pas tant d'une disparition totale, que d'une rupture avec le mal. Deux causes contribuent à la destruction du vice : le repentir du pécheur et l'imitation de la mort ; c'est par elles que l'homme est d'une certaine manière délivré de son union avec le mal ; le repentir l'amène à haïr et à écarter le vice, et la mort opère la destruction du mal[1113]. »

La figure du labyrinthe mériterait de faire l'objet d'un développement plus conséquent. Quoi qu'il en soit, il permet de mettre en lumière l'aporie sur laquelle la science repose : la connaissance acquise ne mène jamais qu'à la prise de conscience de l'ignorance, qui en cercle partout les contours. Loin d'être amer cependant, ce constat laisse entrevoir de quelle manière l'insuffisance est le puissant moteur de la recherche. Parce que l'ambition de la connaissance ne connaît pas de satiété, l'ignorance est apte à nourrir le désir sans fin du savoir et à entraîner l'homme dans son parcours labyrinthique. Aussi, après nous être perdus nous-même dans le labyrinthe de la recherche, nous espérons que ce travail participera du sempiternel cheminement de l'homme vers la connaissance et, bien que cela puisse sembler paradoxal, que les questions soulevées ne soient jamais comprises comme des réponses satisfaisantes.

[1113] Grégoire de Nysse, *La catéchèse de la foi*, 35 dans *L'homme icône de Dieu : la Genèse relue par l'Église des Pères : textes de l'antiquité chrétienne, des sources bibliques à Cyrille d'Alexandrie et Léon le Grand*, *op. cit*, p. 204.

BIBLIOGRAPHIE

Sources écrites publiées :

- AMBROISE AUTPERT, *Ambrosii Autpreti opera : expositionis in Apocalypsin*, éd. Roberti Weber, Turnhout, Belgique, Brepols, 1975
- ANSELME DE CANTORBERY, *Œuvres philosophiques*, éd. Pierre Rousseau, Paris, Aubier, 1957
- AUGUSTIN, *Œuvres de saint Augustin*, éd. Goulven Madec, Paris, Desclée De Brouwer et Cie, 1976
- ARISTOTE, *Physique. Tome I*, éd. Henri Carteron, Paris, Les Belles Lettres, 1926
- ARISTOTE, *Métaphysiques, Tome 2, Livres H-N*, éd. J. Tricot, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1991
- ARISTOTE, *Le mouvement des animaux ; suivi de La locomotion des animaux*, éd. Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2013
- BASILE DE CESAREE, *Traité du Saint-Esprit*, éd. Benoît Pruche, Paris, Les Éditions du Cerf, 1945
- BASILE DE CESAREE, *Homélies sur l'Hexaéméron*, éd. Stanilas Giet, Paris, Les Éditions du Cerf, 1950
- BASILE DE CESAREE, *Aux jeunes gens : comment tirer profit de la littérature grecque*, éd. Arnaud Perrot, Paris, Les Belles Lettres, 2012
- BOECE, *La consolation de la philosophie*, éd. Aristide Bocognano, Paris, Garnier frères, 1937
- BOECE, *Institution arithmétique*, éd. Jean-Yves Guillaumin, Paris, Les Belles Lettres, 1995
- BOECE, *Traités théologiques*, éd. Axel Tisserand, Paris, Flammarion, 2000
- BOECE, *Traité de la musique*, éd. Christian Meyer, Turnhout, Brepols, 2004
- CESAIRE D'ARLES suivi d'ORIGENE, *L'Apocalypse expliquée par Césaire d'Arles. Scholies attribuées à Origène*, éd. Joël Courreau et Solange Bouquet, Paris, Desclée de Brouwer, 1989
- CLEMENT D'ALEXANDRIE, *Les Stromates, Stromate VI*, éd. Patrick Descourtieux, Paris, Les Éditions du Cerf, 1999
- DEFENSOR DE LIGUGE, *Livre d'étincelles*. *I, Ch. 1-32*, éd. Henri Rochais, Paris, Les Éditions du Cerf, 1961
- GILBERT DE LA PORREE, *The commentaries on Boethius*, éd. Nikolaus M. Häring, Toronto, Pontifical Institute of mediaeval studies, 1966

- GREGOIRE DE NAZIANCE, *Les discours théologiques*, éd. Paul Gallay, Paris, Emmanuel Vitte, 1942
- GREGOIRE DE NAZIANCE, *Discours. 38-41*, éd. Paul Gallay, Paris, Les Éditions du Cerf, 1990
- GREGOIRE DE NYSSE, *La création de l'homme*, éd. Jean Laplace, Paris, Les Éditions du Cerf, 1944
- GREGOIRE DE NYSSE, *Vie de Moise ou traité de la perfection en matière de vertu*, éd. Jean Daniélou, Paris, Les Éditions du Cerf, 1955
- GREGOIRE DE NYSSE, *La Catéchèse de la foi*, éd. Adalbert-Gautier Hamman, Paris, Desclée de Brouwer, 1978
- GREGOIRE DE NYSSE, *Le Cantique des cantiques*, trad. Christian Bouchet et Monique Devailly, Paris, Migne, 1992
- GREGOIRE DE NYSSE, *Discourt sur les Morts*, éd. Guillaume Bady, d'après un mémoire de maîtrise à Paris IV sous la direction de Monique Alexandre soutenu en 1994
- GREGOIRE DE NYSSE, *Homélies sur l'Ecclésiaste*, éd. Françoise Vinel, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996
- GREGOIRE DE NYSSE, *Les Béatitudes*, éd. Jean-Yves Guillaumin et Gabrielle Parent, Paris, Migne, 1997
- GREGOIRE DE NYSSE, *L'âme et la résurrection*, éd. Christian Bouchet, Paris, Migne, 1998
- GREGOIRE DE NYSSE, *Discours catéchétique*, éd. Raymond Winling, Paris, Les Éditions du Cerf, 2000
- GREGOIRE DE NYSSE, *Contre Eunome*. II, trad. Raymond Winling, éd. Werner Jaeger Paris, Les Éditions du Cerf, 2013
- HILAIRE DE POITIERS, *Traité des mystères*, éd. Jean-Paul Brisson, Paris, Les Éditions du Cerf, 1947
- HUGUES DE SAINT-VICTOR, *L'œuvre de Hugues de Saint-Victor. 1*, éd. Henri Rochais, Turnhout, Brepols, 1997
- ISIDORE DE SEVILLE, *Étymologies. Livre XII, Des animaux*, éd. André Jacques, Paris, Les Belles Lettres, 1986
- JEAN SCOT ÉRIGENE, « Le "De imagine" de Grégoire de Nysse traduit par Jean Scot Érigène », éd. Maïeul J. Cappuyns, *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, vol. 32, 1965, p. 205-262.
- JEAN SCOT ÉRIGENE, *Homélie sur le prologue de Jean*, éd. Edouard Jeauneau, Paris, Les Éditions du Cerf, 1969
- JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Expositiones in Ierarchiam coelestem*, éd. Jeanne Barbet, Turnhout, Brepols, 1975
- JEAN SCOT ÉRIGENE, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, éd. Edouard Jeauneau, Paris, les Éditions du Cerf, 1972
- JEAN SCOT ÉRIGENE, *Carmina*, éd. Michael W. Herren, Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies, School of Celtic studies, 1993

- JEAN SCOT ÉRIGENE, *De la division de la nature. Livre I, La Nature créatrice incréée. Livre II, La Nature créatrice créée = Periphyseon*, éd. Francis Bertin, Paris, Presses Universitaires de France, 1995
- JEAN SCOT ÉRIGENE, *De la division de la nature. Livre III, La nature créée incréatrice = Periphyseon*, éd. Francis Bertin, Paris, Presses Universitaires de France, 1995
- JEAN SCOT ÉRIGENE, *De la division de la nature. Livre IV, La nature créée incréatrice = Periphyseon*, éd. Francis Bertin, Paris, Presses Universitaires de France, 2000
- JEAN SCOT ÉRIGENE, *De la division de la nature. Livre V, La nature incréatrice et incrée = Periphyseon*, éd. Francis Bertin, Paris, Presses Universitaires de France, 2009
- JÉRÔME, *Commentarii in Isaiam*, éd. Marc Adriaen, Turnhout, Brepols,1959
- *Les 127 canons des apôtres*, éd. Auguste Périer et Jean Périer, Turnhout, Brepols, 1971
- MAXIME DE CHRYSOPOLIS, *Ambigua*, éd. Emmanuel Ponsoye, Paris, Les Éditions de l'Ancre, 1995
- MAXIME DE CHRYSOPOLIS, *L'agonie du Christ*, éd. Marie-Hélène Congourdeau, Paris, Migne, 1996
- MAXIME DE CHRYSOPOLIS, *La Mystagogie*, éd. Marie-Lucie Charpin-Ploix, Paris, Migne, 2005
- PLATON, *Euthydème* dans *Œuvres de Platon. Dialogues métaphysiques*, éd. M. Schwalbé, Paris, Lefrèvre, 1843
- Platon, *La République*, éd. Robert Baccou, Paris, Garnier Frères, 1966
- PLATON, *Protagoras ; Euthydème ; Gorgias ; Ménexène ; Ménon ; Cratyle*, éd. Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1967
- PLATON, *Le banquet suivi de Phèdre*, éd. Émile Chambry, Paris, Garnier Frères, 1992
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle, livre VII*, éd. Robert Schilling, Paris, Les Belles Lettres, 1977
- PLOTIN, *Ennéades. I*, trad. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1926
- PLOTIN, *Ennéades. III*, trad. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1989
- PLOTIN, *Ennéades. IV*, trad. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1927
- PLOTIN, *Ennéades. V*, trad. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1931
- PLOTIN, *Ennéades. VI*, trad. Émile Bréhier, Paris, Les Belles Lettres, 1936
- PORPHYRE, *Isagoge*, éd. Alain de Libera, Paris, J. Vrin, 1998
- PROCLUS, *Théologie platonicienne. Livre II*, éd. Henri-Dominique Saffrey et Leendert Gerrit Westerink, Paris, Les Belles Lettres, 1974
- PSEUDO-DENYS L'AREOPAGITE, *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Aubier, 1943
- SUGER, *Oeuvres. Tome I*, trad. Françoise Gasparri, Paris, Les Belles Lettres, 1996
- SUGER, *Œuvres, Tome II*, trad. Françoise Gasparri, Paris, Les Belles Lettres, 2001
- TYCONIUS, *Commentaire de l'Apocalypse*, éd. Roger Gryson, Turnhout, Belgique, Brepols, 2011

Recueils de sources

- *Les Saints Abbés de Cluny : Abbé Bernon, Saint Odon, Saint Odilon, Saint Hugues*, éd. Raymond Oursel et Martin Marrier, Namur, Les Éditions du Soleil Levant, 1960
- *Le mystère de Noël : Avent, Noël, Épiphanie*, éd. Adalbert Hamman-Gautier et France Quéré, Paris, B. Grasset, 1963
- *Bestiaires du Moyen Âge*, éd. Gabriel Bianciotto Paris, Stock, 1980
- *Les Évangiles de l'Enfance*, éd. Jean Daniélou, Paris, Desclée de Brouwer, 1993
- *Dieu et le mal*, Basile de Césarée, Grégoire de Nysse et Jean Chrysostome, éd. Marie-Claude Rosset et Christian Bouchet, Paris, Migne, 1997
- *L'homme icône de Dieu : la Genèse relue par l'Église des Pères : textes de l'antiquité chrétienne, des sources bibliques à Cyrille d'Alexandrie et Léon le Grand*, éd. Hamman Adalbert-Gautier, Paris, Migne, 1998
- *L'enfant à naître*, éd. Marie-Hélène Congourdeau, Paris, Migne, 2000
- *Physiologos : le bestiaire des bestiaires*, éd. Arnaud Zucker, Grenoble, J. Millon, 2004
- *Le nominalisme. Ontologie, langage et connaissance*, éd. Claude Panaccio, Paris, Libraire Philosophique J. Vrin, 2012

Études

- ALEXANDRE Monique, « L'interprétation de Luc XVI, 19-31, chez Grégoire de Nysse », *Epektasis mélanges patristiques offerts au cardinal Jean Daniélou*, éd. Jacques Fontaine et Charles Kannengiesser, Paris, Beauchesne, 1972, p. 425-441.
- ALIBERT Dominique, *Les Carolingiens est leur image. Iconographie et idéologie*, thèse de doctorat sous la direction d'Olivier Guillot, soutenue à l'Université de la Sorbonne, 1994
- ALIBERT Dominique, « Naissance des idéologies médiévales dans les images politiques carolingiennes », *La puissance royale. Image et pouvoir de l'Antiquité au Moyen Âge*, éd. Emmanuelle Santinelli-Foltz et Christian-Georges Schwentzel, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2012, p. 85-97.
- ALIBERT Dominique, « De terre et d'or, de bois et de lumière, Suger et la reconstruction de Saint-Denis », *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, éd. Olivier Boulnois et Isabelle Moulin, Paris, J. Vrin, 2018, p. 227-242.
- AMBROSE Kirk, *The marvellous and the monstrous in the sculpture of twelfth-century Europe*, Woodbridge, The Boydell Press, 2013
- ANDIA Ysabel de, *Henosis : l'union à Dieu chez Denys l'Aréopagite*, New York, E. J. Brill, 1996
- ANDRIEU Éleonore, « Le regard stupéfait, la beauté et la mise en ordres dans les textes de Suger », *La beauté du merveilleux*, éd. Aurélia Gaillard et Jean-Renée Valette, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011, p. 111-141.
- ANGHEBEN Marcello, « Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 163, vol. 41,1998, p. 209-240.
- ANGHEBEN Marcello, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2003
- ANGHEBEN Marcello, « Apocalypse et liturgie : le cas des absides romanes », *L'Apocalisse nel Meioevo: atti del Convegno Internazionale dell'Università degli Studi di Milano e della SISMEL, Gargnano sul Garda, 18-20 maggio 2009*, dir. Rossana E. Guglielmetti, Florence, Edizioni del Galluzo, 2011, p. 239-350.
- ANGHEBEN Marcello, « Les théophanies composites des arcs absidiaux et la liturgie eucharistique », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 54, 2011, p. 133-142.
- ANGHEBEN Marcello, *D'un jugement à l'autre : la représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français : 1100-1250*, Turnhout, Brepols, 2013
- ANGHEBEN Marcello, « Les Vieillards de l'Apocalypse du portail occidental d'Autun », *« Ars auro gemmisque prior ». Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, dir. Chrytèle Blondeau, Brigitte Boissavit-Camus, Véronique Boucherat et al., Zagreb, University of Zagreb, 2013, p. 207-214.
- ANGHEBEN Marcello, « La théophanie du portail de Moissac : une vision de l'Église céleste célébrant la liturgie eucharistique », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 45, 2014, p. 61-82.

- ANGHEBEN Marcello, « Des portails du groupe d'Aulnay aux portails latéraux de la cathédrale de Tournai », *Les portails romans de la cathédrale de Tournai : contextualisation et restauration : actes du colloque international organisé les 31 janvier et 1er février 2013 au Séminaire de Tournai*, dir. Françoise Duperroy et Yves Desmet, Namur, Institut du patrimoine wallon, 2015, p. 71-85.
- AUBERT Marcel, *Église d'Aulnay*, Paris, Société Française d'Archéologie, 1956
- AUDI Robert (éd.), *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996
- ARROUYE Jean, « Polysémie gestuelle dans une Annonciation siennoise du XIVe siècle », *Le geste et les gestes au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Senefiance », 2014, p. 25-39.
- AYROULET Elie, « Maxime le Confesseur, pour une dynamique de l'image divine en l'homme », *L'homme, image de Dieu chez les Pères grecs*, éd. Marie-Anne Vannier, Bruyères-le-Châtel, Nouvelle Cité, 2013, p. 52-59.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961
- BADY Guillaume et MELLERIN Laurence, « À l'image de Dieu… Homme et Femme. Regards patristiques sur la différence des sexes », *L'homme, image de Dieu chez les Pères grecs*, Marie-Anne Vannier (éd.), Bruyères-le-Châtel, Nouvelle Cité, 2013 p. 31-42.
- BADY Guillaume, « La lumière, image de Dieu et nom de l'homme chez Grégoire de Nazianze », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. 97, n° 4, 2013, p. 459-476.
- BALTHASAR Hans Urs von, *Liturgie cosmique : Maxime le Confesseur*, Paris, Aubier, 1947
- BALTHASAR Hans Urs von, *Présence et pensée : essai sur la philosophie religieuse de Grégoire de Nysse*, Paris, Éditions Beauchesne, 1988
- BANNIARD Michel, « Vrais aveux et fausses confessions du IXe au XIe siècle : vers une écriture autobiographique ? », *Publications de l'École française de Rome*, n° 1, vol. 88, 1986, p. 215-241.
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1957
- BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, 1964, p. 40-51.
- BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier et JOLIVET Vincent, *Image et transgression au Moyen Âge*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008
- BARTHOLEYNS Gil, « Si l'on a raison de figurer l'infigurable », *Image et prototype*, éd. Thierry Lenain, Jean-Marie Sansterre, Ralph Dekoninck, Bruxelles, ASBL Degrés, 2011
- BASCHET Jérôme, *Les justices de l'au-delà : les représentations de l'enfer en France et en Italie : XIIe-XVe siècle*, Rome, École française de Rome, 1993
- BASCHET Jérôme, *Le sein du père : Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 2000
- BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008

- BASCHET Jérôme, BONNE Jean-Claude et DITTMAR Pierre-Olivier, *Le monde roman par-delà le bien et le mal : une iconographie du lieu sacré*, Paris, Éditions Arkhê, 2012
- BASCHET Jérôme, *Corps et âmes : une histoire de la personne au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 2016
- BASCHET Jérôme, BONNE Jean-Claude et DITTMAR Pierre-Olivier, « "*Iter*" et "*locus*". Lieu rituel et agencement du décor sculpté dans les églises romanes d'Auvergne », *Images Re-vues*, Hors-série 3, 2012.
- BAYET Jean, « Le symbolisme du cerf et du centaure à la Porte Rouge de Notre-Dame de Paris », *Publications de l'École française de Rome*, n° 1, vol. 21, 1974, p. 451-498.
- BEAUD Mathieu, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du Xe au XIIe siècle : le thème des Rois Mages et sa diffusion*, Thèse de doctorat sous la direction de Daniel Russo, Université de Bourgogne, soutenue en 2012
- BECKWITH John, *Early medieval art: Carolingian, Ottonian, Romanesque*, Londres, Thames and Hudson, 1964
- BEECH George T., « The Eleanor of Aquitaine Vase, William IX of Aquitaine, and Muslim Spain », *Gesta*, n° 1, vol. 32, 1993, p. 3-10.
- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004
- BENAKIS Linos G. (éd.), *Néoplatonisme et philosophie médiévale*, Turnhout, Brepols, 1997
- BERTHAUD Auguste, *Gilbert de la Porrée évêque de Poitiers et sa philosophie : (1070-1154)*, Thèse de doctorat en Lettres, soutenue à l'Université de Franche-Comté en 1892
- BERTRAND Régis, « La nudité entre culture, religion et société », *Rives méditerranéennes*, n° 30, 15 juin 2008, p. 11-24.
- BERIOU Nicole, « La prédication synodale au XIIIe siècle d'après l'exemple cambrésien », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, n° 1, vol. 22, 1991, p. 229-247.
- BLUM Pamela Z., *Early Gothic Saint-Denis: restorations and survivals*, Berkeley, University of California Press, 1992
- BOEHM Gottfried, « Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images », *Trivium*, 1, 2008.
- BOESPFLUG François et LOSSKY Nicolas, *Nicée II, 787-1987, douze siècles d'images religieuses : actes du colloque international Nicée II, tenu au collègue de France, Paris, les 2,3,4 octobre 1986*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987
- BOESPFLUG François, « Apophatisme théologique et abstinence figurative. Sur l'"irreprésentabilité" de Dieu (le Père) », *Revue des Sciences Religieuses*, tome 72, fasc. 4, 1998, p. 446-468.
- BOQUET Damien et PIROSKA Nagy, *Sensible au Moyen Âge : une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2015.
- BONNE Jean-Claude, *L'art roman de face et de profil : le tympan de Conques*, Paris, Le Sycomore, 1985

- BONNE Jean-Claude, « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi) », *Annales*, n° 1, vol. 51, 1996, p. 37-70.
- BONNE Jean-Claude, « De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire », *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, dir. Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, Paris, Le Léopard d'or, 1997, p. 185-219
- BONNE Jean-Claude, « Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident », *Les images dans les sociétés médiévales : Pour une histoire comparée*, *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, éd. Jean-Marie Sansterre et Jean-Claude Schmitt, 69, 1999, p. 77-111
- BONNET SAINT-GEORGES Dominique, « Jean Scot à Cluny : proposition de lecture pour le chapiteau du "péché originel" », *Revue Mabillon*, vol. 17, 1er janvier 2006, p. 53-74.
- BOUSCHARAIN Anne et JAMES-RAOUL Danièle (dir.), *Rhétorique, poétique et stylistique (Moyen Âge-Renaissance : actes du 3è Congrès de la SEMEN-L*, Université de Bordeaux-Montaigne, 11 au 13 octobre 2012, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2014.
- BOUFFARD Pierre, *Sculpteurs de la Saintonge romane*, Paris, Horizons de France, 1962
- BOULNOIS Marie-Odile, « Le cercle des glorifications mutuelles dans la Trinité selon Grégoire de Nysse : De l'innovation exégétique à la fécondité théologique », *Grégoire de Nysse. La Bible dans la construction de son discours : actes du colloque de Paris, 9 au 10 février 2007*, éd. Matthieu Cassin et Hélène Greliers, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2008, p. 21-40.
- BOULNOIS Marie-Odile, « L'homme, statue vivante. Quelques réflexions sur les relations entre l'art, le vivant et la représentation du divin dans les premiers siècles du christianisme », *Une traversée des savoirs : mélanges offerts à Jackie Pigeaud*, éd. Philippe Heuzé, Yves Hersant et Eric Van der Schueren, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 2008, p. 51-72.
- BOULNOIS Olivier, « La création, l'art et l'original : implications esthétiques de la théologie médiévale », *Communications*, 64, 1997, p. 55-76.
- BOULNOIS Olivier, *Être et représentation : une généalogie de la métaphysique moderne à l'époque de Duns Scot, XIIIe-XIVe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999
- BOULNOIS Olivier, *Au-delà de l'image : une archéologie du visuel au Moyen Âge, Ve-XVIe siècle*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2008
- BOULNOIS Olivier, « L'image intelligible », *Archives de Philosophie*, n° 2, t. 72, 19 juin 2009, p. 271-292.
- BOULNOIS Olivier, « La théologie symbolique face à la théologie comme science », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, 95, n° 2, 2011, p. 217-250.
- BOULNOIS Olivier, « La rose du néant. Scot Érigène et la manifestation de l'invisible », *Philosophie et théologie chez Jean Scot Érigène*, dir. Isabelle Moulin, Paris, J. Vrin, 2016, p. 55-82.
- BOULNOIS Olivier, « Qu'est-ce que la théologie négative ? », *Cahiers philosophiques*, vol. 158, no. 3, 2019, p. 33-52.

- BORD Lucien-Jean, DEBIAIS Vincent et PALAZZO Éric (dir.), *Le rideau, le voile et le dévoilement : du Proche-Orient ancien à l'Occident médiéval : actes du colloque tenu à Ligugé du 14 au 17 avril 2016*, Paris, Geuthner, 2019
- BUC Philippe et LE GOFF Jacques, *L'ambiguïté du Livre : prince, pouvoir et peuple dans les commentaires de la Bible au Moyen Âge*, Paris, Beauchesne, 1994
- BRODBECK Sulamith et POILPRE Anne-Orange, *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019
- BRAGANÇA Joaquim Oliveira, « Le symbolisme des rites baptismaux au Moyen Âge », *Didaskalia*, 1973.
- BROWN Elizabeth A. R., *Saint-Denis : la basilique*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 2001
- BURNET Régis, « Refléter l'image du Christ, image du Dieu invisible », *L'homme, image de Dieu chez les Pères grecs*, éd. Marie-Anne Vannier, Bruyères-le-Châtel, Nouvelle Cité, 2013, p. 2-11.
- BRUNN Émile Zum, « Le dilemme de l'être et du néant chez saint Augustin. Des premiers dialogues aux "Confessions" », *Recherches Augustiniennes et Patristiques*, n° 6, 1969, p. 3-102.
- BRUYNE Edgar de, *Études d'esthétique médiévale*, Paris, Albin Michel, 1998
- CARRUTHERS Mary, *Machina Memorialis. Meditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.
- CARRUTHERS Mary, *Le livre de la mémoire : une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Paris, Macula, 2002
- CAILLET Jean-Pierre, « "*Et magnae silvae creverunt…*" : observations sur le thème du rinceau peuplé dans l'orfèvrerie et l'ivoirerie liturgiques aux époques ottonienne et romane », *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 38, 1995, p. 23-33.
- CAILLET Jean-Pierre, « Retour sur les grands portails romans. Essai sur les causes de leur essor *», L'image en questions : pour Jean Wirth*, dir. Frédéric Elsig, Pierre Alain Mariaux, Brigitte Roux et al., Genève, Droz, 2013, p. 34-41.
- CAMILLE Michael, *The Gothic idol: ideology and image-making in medieval art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989
- CAMILLE Michael, *Images dans les marges : aux limites de l'art médiéval*, Paris, Gallimard, 1997
- CAMUS Marie-Thérèse et CARPENTIER Élisabeth, *Sculpture romane du Poitou : le temps des chefs-d'œuvre*, Paris, Picard, 2009
- CANEVET Mariette, « La perception de la présence de Dieu : À propos d'une expression de la XIe homélie sur le Cantique des Cantiques », *Epektasis : mélanges patristiques offerts au cardinal Jean Daniélou*, éd. Jacques Fontaine et Charles Kannengiesser, Paris, Beauchesne, 1972, p. 443-454.
- CANEVET Mariette, « L'humanité de l'embryon selon Grégoire de Nysse », *Nouvelle revue théologique*, vol. 114, 1992, p. 678-695.
- CAPELLE Catherine, *Autour du décret de 1210. III, Amaury de Bène : Étude sur son panthéisme formel*, Paris, J. Vrin, 1930

- CAPPUYNS Maïeul J., *Jean Scot Érigène, sa vie, son œuvre, sa pensée*, Bruxelles, Culture et civilisation, 1969
- CASAS Ghislain, « Silence et pouvoir sacré : la théologie négative, de Plotin au Pseudo-Denys l'Aréopagite », *Langage des dieux, langage des démons, langage des hommes dans l'Antiquité*, éd. Luciana Gabriela Soares Santoprete et Philippe Hoffmann, Turnhout, Brepols, 2017, p. 281-305.
- CASAS Ghislain, « L'indicible comme principe paradigme néoplatonicien de l'apophatisme », *Cahiers philosophiques*, vol. 158, n° 3, 2019, p. 19-32.
- CASSIEN Marie-Humbert, *L'imitation des apôtres : moines, chanoines, mendiants, (IVe-XIIIe siècles)*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1963
- CASTIÑEIRAS Manuel, « Au-delà de l'interprétation et de la surinterprétation de la sculpture romane : réflexions sur la vie et la performance des images », *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles,* XL, 2018, p. 37-68.
- CHAVE-MAHIR Florence, *L'exorcisme des possédés dans l'Église d'Occident, X^e^-XIVe siècle*, Turhnout, Brepols, 2011, p. 36-39.
- CHENU Marie-Dominique, *La théologie au douzième siècle*, Paris, J. Vrin, 1957
- CHRISTE Yves, *Les grands portails romans : études sur l'iconologie des théophanies romanes*, Genève, Droz, 1969
- CHRISTE Yves, « L'émergence d'une théorie de l'image dans le prolongement de Rm. 1, 20, du IXe au XIIe siècle en Occident. » dans *Nicée II : 787-1987*, douze siècles d'images religieuses : actes du colloque international Nicée II, tenu au collègue de France, Paris, les 2, 3, 4 octobre 1986, éd. François Bœspflug et Nicolas Lossky, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, p. 303-311.
- CHRISTE Yves, « Influences et retentissement de l'oeuvre de Jean Scot sur l'art médiéval : bilan et perspectives » dans *Eriugena redivivus. Zur Wirkungsgeschichte seines Denkens im Mittelalter und im Übergang zur Neuzeit: Vorträge des V. Internationalen Eriugena-Colloquiums, Werner-Reimers-Stiftung Bad Homburg, 26.-30. August 1985*, éd. Werner Beierwaltes, Heidelberg, C. Winter, 1987, p. 142-161.
- CHRISTE Yves, « The apocalypse in the monumental art of the eleventh through thirteenth centuries », *The apocalypse in the Middle Ages*, dir. Richard K. Emerson et Bernard McGinn, Londres, Cornell University Press, 1992, p. 234-248.
- CHRISTE Yves, « Visions divines présentes ou futures : les choix de l'épigraphie » dans *Épigraphie et iconographie : actes du colloque tenu à Poitiers, du 5 au 8 octobre 1995*, dir. Robert Favreau, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1996, p. 27-36.
- CHRISTE Yves, *L'Apocalypse de Jean : sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris, Picard, 1996
- CHRISTIANA Marta, « Le problème du lieu et du temps dans le livre Ier du "Periphyseon" », *The mind of Eriugena, The mind of Eriugena : papers of a colloquium, Dublin, 14-18 July 1970*, éd. John Joseph O'Meara et Ludwig Bieler, Dublin, Irish University Press, 1973, p. 41-48.
- CLAIX Rene, « Cosmologie et Métaphysique. À propos du concept aristotélicien de matière », *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 30, n° 115/116, 1976, p. 143-150

- COLISH Marcia Lillian, « Gilbert, the early Porretans, and Peter Lombard: semantics and theology », *Studies in scholasticism*, dir. Marcia Lillian Colish, Aldershot, Ashgate Variorum, 2006, p. 229-250.
- CONGAR Yves, *L'Église : de saint Augustin à l'époque moderne*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996
- COURCELLE Pierre, « La colle et le clou de l'âme dans la tradition néo-platonicienne et chrétienne (Phédon 82e; 83d) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 36, fasc. 1, 1958, p. 72-95
- COURCELLE Pierre, *La consolation de philosophie dans la tradition littéraire : antécédents et postérité de Boèce*, Paris, Études Augustiniennes, 1967
- COURCELLE Pierre, « Grégoire de Nysse lecteur de Porphyre », *Revue des Études Grecques*, t. 80, fasc. 379-383, janvier-décembre 1967, p. 402-406.
- COURCELLE Pierre, « Treize nouveaux textes sur la "région de dissemblance", *Revue des études augustiniennes*, vol. 16, 1970, p. 271-281.
- COURTINE Jean-François, « La dimension spatio-temporelle dans la problématique catégoriale du "De divisione naturae" de Jean Scot Érigène », *Les Études philosophiques*, nº 3, 1980, p. 343-367.
- CORBIN Michel, « Un désir qui n'a pas de limite. Libre essai sur un passage de La vie de Moïse selon saint Grégoire de Nysse », *Langage apophatique*, vol. 55, n° 3, octobre 1999, p. 365-391.
- CORDONNIER Rémy, *L'illustration du « De Avibus » de Hugues de Fouilloy : symbolisme animal et méthode d'enseignement au Moyen Âge*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Heck, soutenue en 2007
- CORDONNIER Rémy, « Approcher l'Un par le multiple : exégèse et pensée sérielle au Moyen Âge », *La pensée du regard : études d'histoire de l'art du Moyen Âge offertes à Christian Heck*, éd. Pascale Charron, Marc Gil et Ambre de Bruyne-Vilain, Turnhout, Brepols, 2016, p. 99-109.
- CORDONNIER Rémy, « La plume dans l'*Aviarium* de Hugues de Fouilloy : sénéfiance (s) d'une "propriété" aviaire », *Cornes et plumes dans la littérature médiévale : Attributs, signes et emblèmes*, éd. Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2016, p. 167-202.
- CORSINI Eugenio, « L'harmonie du monde et l'homme microcosme dans le *De hominis opificio* », *Epektasis mélanges patristiques offerts au cardinal Jean Daniélou*, éd. Jacques Fontaine et Charles Kannengiesser, Paris, Beauchesne, 1972, p. 455-462.
- CRACKEN Peggy Mc, *In the skin of a beast: sovereignty and animality in medieval France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2017
- CRAMER Peter, *Baptism and change in the early Middle Ages: c.200-c.1150*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993
- CRISMAREANU Florin, « Les limites de la discursivité : "honorer par le silence" chez Maxime le Confesseur », *Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Pratical Philosophy*, vol. 10, n° 2, décembre 2018, p. 586-600.
- CROSBY Sumner McK et BLUM Pamela Z., « Le portail central de la façade occidentale de Saint-Denis », *Bulletin Monumental*, nº 3, vol. 131, 1973, p. 209-266.

- CROZET René, « Observations critiques sur les dates de construction des églises de Saint-Savin et d'Aulnay », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers*, vol. 14, 1945, p. 664-668.
- CROZET René, *L'Art roman en Saintonge*, Paris, Éditions A. & J. Picard, 1971
- DABROWSKA Elzbieta, « Passeport pour l'au-delà. Essai sur la mentalité médiévale », *Le Moyen Âge*, n° 2, t. CXI, 2005, p. 313-337.
- DAHAN Gilbert, *Lire la Bible au Moyen Âge : essais d'herméneutique médiévale*, Genève, Droz, 2009
- DAHAN Gilbert, « Herméneutique et procédures de l'exégèse monastique », *L'exégèse monastique au Moyen Âge (XIe-XIVe siècle) : actes du colloque international, Strasbourg, 10 au 12 septembre 2007*, dir. Gilbert Dahan et Annie Noblesse-Rocher, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2014, p. 115-142.
- DAHAN Gilbert, « L'exégèse de Genèse 1, 26 dans les commentaires du XIIe siècle », *Études d'exégèse médiévale : Ancien Testament*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2016, p. 149-181.
- DALE Thomas, « Monsters, corporeal, deformities, and phantasms in the cloister of St Michel de Cuxa », *The Art Bulletin*, vol. 83, n° 3, 2001, p. 402-436.
- DALE Thomas, « The Nude at Moissac: Vision, *Phantasia*, and the Experience of Romanesque Sculpture », *Current directions in eleventh- and twelfth-century sculpture studies*, éd. Robert A. Maxwell et Kirk Ambrose, Turnhout, Brepols, 2010, p. 61-76.
- DALMAIS Irénée-Henri, « Mystère liturgique et divinisation dans la Mystagogie de S. Maxime le Confesseur », *Epektasis mélanges patristiques offerts au cardinal Jean Daniélou*, éd. Jacques Fontaine et Charles Kannengiesser, Paris, Beauchesne, 1972, p. 55-62.
- DANIELOU Jean, *Platonisme et théologie mystique : doctrine spirituelle de saint Grégoire de Nysse*, Paris, Aubier, 1953
- DANIELOU Jean, « Grégoire de Nysse et le néoplatonisme de l'École d'Athènes », *Revue des Études Grecques*, n 379, vol. 80, 1967, p. 395-401.
- DANTON Arthur, *La transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1989
- DAUSSY Stéphanie-Diane (dir.), *L'église, lieu de performances : in locis competentibus*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 2016
- DEBIAIS Vincent, « La vue des autres : l'ekphrasis au risque de la littérature médiolatine », *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° 55, 2012, p. 393-404.
- DEBIAIS Vincent, *La croisée des signes : L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2017
- DEBIAIS Vincent, *Le silence dans l'art, liturgie et théologie du silence dans les images médiévales*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2019
- DERVILLE André, LAMARCHE Paul et SOLIGNAC Aimé, *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : doctrine et histoire*, Paris, Beauchesne, 1991
- DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005

- DESCOLA Philippe, « La fabrique des images », *Anthropologie et société*, 30, 3, p. 167-182.
- DETIENNE Marcel, « Le labyrinthe et la grue », *Mélanges de l'école française de Rome*, 95-2, 1983, p. 541-553.
- D'HOMMEE-KCHOUK Léa, « Les chapiteaux de la tour nord de la cathédrale de Chartres », *Bulletin Monumental*, t. 173, n° 3, 2015, p. 215-222.
- DIERKENS Alain, BARTHOLEYNS Gil et GOLSENNE Thomas (dir.), *La performance des images : actes des journées d'étude "Connaissance et reconnaissance des ressources et des recherches sur les images occidentales"*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2009
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art,* Paris, Minuit, 1990
- DITTMAR, Pierre-Olivier « Performances symboliques et non-symboliques des images animales », *La performance des images : actes des journées d'étude "Connaissance et reconnaissance des ressources et des recherches sur les images occidentales"*, dir. Dierkens Alain, Bartholeyns Gil et Golsenne Thomas, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2009, p. 59-70.
- DITTMAR Pierre-Olivier, *Naissance de la bestialité : une anthropologie du rapport homme-animal dans les années 1300*, Thèse de doctorat sous la direction de Jean-Claude Schmitt, École doctorale de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, soutenue en 2010
- DRONKE Peter, « *Theologia veluti quaedam poetria* : Quelques observations sur la fonction des images poétiques chez Jean Scot », *Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie*, dir. René Roques, Paris, Les Éditions du CNRS, 1977, p. 243-252.
- DUBY Georges, « Remarques sur la littérature généalogique en France aux XIe et XIIe siècles », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 2, vol. 111, 1967, p. 335-345.
- DUMAS Bertrand, « L'argile modelée par le Christ », *Nouvelle revue théologique*, n° 4, Tome 128, 2006, p. 579-593
- DURKHEIM Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1998
- DONADIEU-RIGAUT Dominique, « Les "arbres-ordo" ou la complexité organique des ordres religieux », *Hypothèses*, n° 1, vol. 5, 2002, p. 89-101.
- DUCHEZ Marie-Élisabeth, « Le savoir théorico-musical carolingien dans les commentaires de Martianus Capella : la tradition érigénienne », *Giovanni Scoto nel suo tempo : l'organizzazione del sapere in età carolingia : atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi 11-14 ottobre 1987*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1989, p. 553-592.
- DUFOUR Jean, *La bibliothèque et le scriptorium de Moissac*, Paris, Droz, 1972
- DULAEY, Martine, *L'initiation chrétienne et la Bible : (Ier-VIe siècles) : des forêts de symboles*, Paris, Librairie générale française, 2001
- DUPONT Véronique, « Le dynamisme de l'action liturgique. Une étude de la Mystagogie de saint Maxime le Confesseur », *Revue des Sciences Religieuses*, n° 4, vol. 65, 1991, p. 363-388.

- DURLIAT Marcel, « Les crénelages du clocher-porche de Moissac et leur restauration par Viollet-le-Duc », *Annales du midi*, vol. 78, 1966, p. 433-447.
- DURLIAT Marcel, « L'apparition du grand portail historié dans le midi de la France et le nord de l'Espagne », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 8, 1977, p. 7-24.
- DURLIAT Marcel, « Le monde animal et ses représentations iconographiques du XIe au XVe siècle », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, n° 1, vol. 15, 1984, p. 73-92.
- ECO Umberto, *Interprétation et surinterprétation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996
- ECO Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset, 1997
- ELSWIJK H.C. Van, *Gilbert Porreta : sa vie, son œuvre, sa pensée*, Leuven, Spicilegium sacrum Lovaniense, 1966
- EULLANT-DONAT Isabelle et RUSSO Daniel, « Le modèle au Moyen Âge. Introduction », *Apprendre, produire, se conduire : Le modèle au Moyen Âge : XLVe Congrès de la SHMESP (Nancy-Metz, 22 mai-25 mai 2014),* Paris, Éditions de la Sorbonne, 2015, p. 13-47.
- ERISMANN Christophe, « Generalis essentia. La théorie érigénienne de l'ousia et le problème des universaux, Abstract, Riassunto », *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, n° 1, Tome 69, 2002, p. 7-37.
- ERISMANN Christophe, *L'homme commun : la genèse du réalisme ontologique durant le haut Moyen Âge,* Paris, J. Vrin, 2010.
- ERLANDE-BRANDENBURG Alain, « Le labyrinthe dans les cathédrales », *Un fil d'Ariane pour le labyrinthe de Chartres : actes du Colloque européen des 3 et 4 juillet 1999 / Association des amis du Centre médiéval européen de Chartres*, Chartres, AACMEC, 1999, p. 31-37.
- ERLANDE-BRANDENBURG Alain, « Suger et Saint-Denis », *Le plaisir de l'art du Moyen Âge : commande, production et réception de l'oeuvre d'art : mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet,* éd. Rosa Alcoy, Dominique Allios, Maria Alessandra et al., Paris, Picard, 2012, p. 175-180.
- ESTERMAN Daniel B., *Saint-Pierre of Aulnay,* Brooklyn, 1974
- FALQUE Emmanuel, « Jean Scot Érigène : la théophanie comme mode de la phénoménalité », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, n° 3, Tome 86, 2002, p. 387-421.
- FALQUE Emmanuel, *Dieu, la chair et l'autre : d'Irénée à Duns Scot*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008
- FATTAL Michel, *Existence et identité : logos et technê chez Plotin*, Paris, L'Harmattan, 2015
- FAULQUIER Frédéric, « La matière comme miroir : pertinence et limites d'une image selon Plotin et Proclus », *Revue de Métaphysique et de Morale*, n° 37, 2003, p. 65-87
- FAVREAU Robert, « Fonctions des inscriptions au Moyen Âge », *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° 127, vol. 32, 1989, p. 203-232.
- FLECHE-MOURGUES Marie Pascale, « Caractéristiques des monuments sculptés du haut Moyen Âge dans le nord de la Gaule », *Revue du Nord*, n° 296, vol. 74, 1992, p. 29-67.

- FOCILLON Henri, *Art d'Occident : le Moyen Âge roman et gothique*, Paris, Librairie Armand Colin, 1938
- FOCILLON Henri, *Vie des formes ; suivi de Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984
- FONTANILLE Jacques, *Les espaces subjectifs : introduction à la sémiotique de l'observateur : discours-peinture-cinéma*, Paris, Hachette, 1989.
- FOREST Aimé, « Le réalisme de Gilbert de la Porrée dans le commentaire du "*De Hebdomadibus"* », *Revue Philosophique de Louvain*, n° 41, vol. 36, 1934, p. 101-110.
- FORSYTH Ilene H., « Narrative at Moissac: Schapiro's Legacy », *Gesta*, n° 2, vol. 41, 2002, p. 71-93.
- FOUCART-BORVILLE Jacques, « Les repositoires et custodes eucharistiques du Moyen Âge à la Renaissance », *Bulletin Monumental*, n° 4, vol. 155, 1997, p. 273-288.
- FOY Danièle et DEMIANS D'ARCHIMBAUD Gabrielle, « Dépôts de verres et rites funéraires », *Archéologie du cimetière chrétien : actes du 2e Colloque ARCHEA, Orléans, 29 septembre-1er octobre 1994*, éd. Henri Galinié et Élisabeth Zadora-Rio, Tours, FERACF, 1996, p. 225-241.
- FÜEHRER Julian, « Suger et Bernard de Clairvaux », *Suger en question : regards croisés sur Saint-Denis*, éd. Rolf Grosse, München, R. Oldenbourg, 2004, p.81-93.
- FÜEHRER Julian, « Du monstre sacré à la mémoire rationnelle ? Les récits génétiques des Mérovingiens et des Capétiens », *L'incorporation des ancêtres - Généalogie, construction du présent*, éd. Isabelle Luciani et Valérie Piétri, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 37-53.
- FRAÏSSE Chantal, *Moissac, histoire d'une abbaye : mille ans de vie bénédictine*, Cahors, la Louve Éditions, 2006
- FRANCASTEL Galienne, *Le droit au trône : un problème de prééminence dans l'art chrétien d'Occident du IVe au XIIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1973
- FRANCASTEL Pierre, *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Denoël-Gonthier, 1967
- FRANCASTEL Pierre, *La réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1975
- FRANZE Barbara, « Au sujet du néoplatonisme au Moyen Âge : des indices dans l'art des XIe et XIIe siècles », *Cahiers archéologiques, fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, 55, 2004, p. 41-55.
- FRANZE Barbara, « Moissac et l'œuvre de l'abbé Ansquitil (1085-1115) : un discours de pénitence », *Hortus Artium Medievalium*, vol. 21, 1er mai 2015, p. 385-405.
- GABAUDE Jean-Marc, « Les *Ennéades* et l'expression poétique de la métaphysique », *Platonisme et néoplatonisme. Antiquité et temps modernes. Actes du 1er colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer du 27 au 30 septembre 1990*, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1991, p. 34-45.
- GALONNIER Alain, « L'influence plotinienne sur l'exégèse de la mort d'Abel dans "De fide catholica" de Boèce », 2014, hal-01494148.
- GAUCHER-REMOND Élisabeth, « De l'introspection à l'exposition de soi au Moyen Âge », *Le Moyen Âge*, t. CXXII, n° 1, 2016, p. 21-40.

- GAUVIN Joseph, « Le sens de “nichil” chez Gilbert de la Porrée », *Gilbert de Poitiers et ses contemporains : aux origines de la « Logica modernorum » : actes du septième Symposium européen d'histoire de la logique et de la sémantique médiévales, CESCM, Poitiers, 17-22 juin 1985*, dir. Jean Jolivet et Alain de Libera, Napoli, Bibliopolis, 1987, p. 173-181.
- GARNIER François, *L'âne à la lyre : sottisier d'iconographie médiévale*, Paris, Le Léopard d'or, 1988
- GASPARRI Françoise, « L'abbé Suger de Saint-Denis. Mémoire et perpétuations des œuvres humaines », *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° 175, vol. 44, 2001, p. 247-257.
- GELL Alfred, *Art and agency: an anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998
- GENNEP Arnold Van, *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.*, New York, Pays multiples, Johnson Reprint Corporation, 1969
- GILSON Étienne Henry, « *Regio dissimilitudinis* de Platon à saint Bernard de Clairvaux », *Mediaeval Studies*, vol. 9, 1947, p. 108-130.
- GOLSENNE Thomas, « Vers une nouvelle iconologie médiévale », *Techniques & Culture*, 50, 2008, 284-297.
- GOLSENNE Thomas, « L'image contre l'œuvre d'art, tout contre », *L'Atelier du Centre de recherches historiques*, 6, 2010.
- GRABAR André, « Les quatre fleuve du Paradis et la source de Castallie », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1970, p. 45-53.
- GRODECKI Louis, *Les vitraux allégoriques de Saint-Denis*, Paris, Art de France, 1961
- GRODECKI Louis, « Le problème des sources iconographiques du tympan de Moissac », *Annales du midi*, vol. 75, 1963, p. 387-393.
- GRODECKI Louis, *Les vitraux de Saint-Denis* : étude sur le vitrail au XIIe siècle. T. 1, Paris, Les Éditions du CNRS, 1976
- GRODECKI Louis, *Les vitraux de Paris, de la région parisienne, de la Picardie et du Nord-Pas-de-Calais*, Paris, Les Éditions du CNRS, 1978
- GROSS Jules, *La divinisation du chrétien d'après les Pères grecs : contribution historique à la doctrine de la grâce*, Paris, J. Gabalda et Cie, 1938
- GUENEE Bernard, « Les généalogies entre l'histoire et la politique : la fierté d'être Capétien, en France, au Moyen Âge », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 3, vol. 33, 1978, p. 450-477.
- GUERREAU-JALABERT Anita, « L'arbre de Jessé et l'ordre chrétien de la parenté », *Marie : le culte de la Vierge dans la société médiévale*, éd. Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo et Daniel Russo, Paris, Beauchesne, 1996, p. 133-170.
- GUERREAU Alain, « Stabilità, via, visione: le creature e il Creatore nello spazio medievale », *Arti e storia nel Medioevo.4, Il Medioevo al passato e al presente*, éd. Enrico Castelnuovo et Giuseppe Sergi., 2004, vol. 3, p. 167-197.

- GUESURAGA Raphaël, « La femme allaitant des serpents et ses liens avec la Luxure », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 23, 2, 2019.
- GUI Adrian et LEMAIRE Juliette, « Le Periphyseon d'Érigène comme une extrapolation de l'Ambiguum 41 de Maxime le Confesseur », *Les Études philosophiques*, nº 104, 18 février 2013, p. 79-99.
- GUILIA DONDERO Maria, « Énonciations visuelles et négation en image : des arts aux sciences », *Actes Sémiotiques*, 114, 2011.
- GUILIA DONDERO Maria, « La négation dans l'image. Pour une approche énonciative », *L'image peut-elle nier ?* , dir. Sémir Badir et Maria Guilia Dondero, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2016, p. 17-35
- HADOT Pierre, « La distinction de l'être et de l'étant dans le "*De hebdomadibus*" de Boèce », *Die Metaphysik im Mittelalter : ihr Ursprung und ihre Bedeutung : Vorträge des II. Internationalen Kongresses für mittelalterliche Philosophie, Köln 31. August 6. Sept. 1961*, éd. Paul Wilpert, Berlin, Walter de Gruyter, 1963
- HADOT Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Études augustiniennes, 1981.
- HAMBURGER Jeffrey F., « The place of theology in medieval art history: problems, positions, possibilities », *The mind's eye. Art and theological argument in the Middle Ages*, éd. Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché, Princeton, Department of Art and Archaeology, Princeton University: in association with Princeton University Press, 2006
- HARING Nicholas M., « The Case of Gilbert de la Porrée Bishop of Poitiers (1142-1154) », *Mediaeval Studies*, nº 1, vol. 13, 1951, p. 1-40.
- HARF-LANCNER Laurence, « La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou », *Annales*, no 1, vol. 40, 1985, p. 208-226.
- HECK Christian, « Raban Maur, Bernard de Clairvaux, Bonaventure : expression de l'espace et topographie spirituelle dans les images médiévales », *The mind's eye. Art and theological argument in the Middle Ages*, éd. Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché, Princeton, Department of Art and Archaeology, Princeton University: in association with Princeton University Press, 2006, p. 112-132.
- HECK Christian et Cordonnier Rémy, *Le bestiaire médiéval : l'animal dans les manuscrits enluminés*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011
- HECK Christian, « L'allégorie dans l'art médiéval : entre l'exégèse visuelle et la rhétorique de l'image », *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations : actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France, Paris, INHA, 27-29 mai 2010,* éd. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2011, p. 7-22.
- HECK Christian, « Rejet des apparences ou vérité des formes : ressemblance spirituelle et mimesis dans la peinture médiévale », *Représentation de l'invisible au Moyen Âge*, éd. Jean-Charles Herbin, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2011, p. 86-138.
- HECK Christian, « Du motif au thème et au sens dans l'iconographie médiévale : religieux, profane, les voies d'une interprétation » dans *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions : actes du colloque*

du RILMA, Institut universitaire de France, Paris, INHA, 23-24 mai 2011, éd. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2013, p. 7-21.

- HECK Christian, « Entre dissemblance et incarnation : l'image du corps dans l'art du Moyen Âge », *Perspective*, 2, 2014, p. 352-360
- HERICHE-PRADEAU Sandrine et PEREZ-SIMON Maud, « Du texte à l'image et de l'image au texte : en pratique et en théorie », *Quand l'image relit le texte : Regards croisés sur les manuscrits médiévaux*, 2013, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, p. 11-38.
- HIDRIO Guylène, « De la "Reichsapfel" au fruit de la vie éternelle : questions autour d'un objet symbolique à Hildesheim », *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale* : *transferts, emprunts, oppositions : actes du colloque du RILMA, Institut universitaire de France*, Paris, INHA, 23-24 mai 2011, éd. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2013, p. 55-88.
- HIDRIO Guylène, « Le Livre V du *Speculum Virginum* : sa place dans le traité et ses liens avec le programme figuré », *La pensée du regard : études d'histoire de l'art du Moyen Âge offertes à Christian Heck*, éd. Pascale Charron, Marc Gil et Ambre de Bruyne-Vilain, Turnhout, Brepols, 2016, p. 213-226.
- HOURIHANE Colum (éd.), *Abraham in medieval Christian, Islamic and Jewish art*, Princeton, Department of Art and Archaeology, Princeton University: Penn State University Press, 2013
- HÜE Denis, « Le chant du potier : le clerc et l'artisan », *Le clerc au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Senefiance », 2014, p. 296-317
- HUIAN Georgiana, « Expressing the transcendence: the beginnings of the negative theology in the writings og Plotinus », *Philosophy. Journal of the Higher School of Economics*, III, 1, p. 93-120.
- INGRAND-VARENNE Estelle, *Langues de bois, de pierre et de verre : latin et français dans les inscriptions médiévales*, Paris, Classiques Granier, 2017.
- IOGNA-PRAT Dominique, *Agni immaculati : recherches sur les sources hagiographiques relatives à Saint Maïeul de Cluny (954-994)*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1988
- IOGNA-PRAT Dominique, *La maison Dieu : une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v.800-v.1200)*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2006
- IVERSEN Gunilla, *Chanter avec les anges : poésie dans la messe médiévale* : *interprétations et commentaires*, Paris, les Éditions du Cerf, 2001
- JACOUB Dorothée, « Ferdinand Werner, Aulnay de Saintonge und die romanische Skulptur in Westfrankreich. Worms, Wernersche Verlag Gesellschaft, 1979, 147 p. », *Bulletin Monumental*, n° 2, vol. 139, 1981, p. 112-116.
- JALABERT Denise, « De l'art oriental à l'art roman. Recherche sur la faune et la flore romanes. Le Sphinx », *Bulletin monumental*, vol. 94, 1935, p. 71-104.
- JAVELET Robert, *Image et ressemblance au douzième siècle : de saint Anselme à Alain de Lille*, Paris, Éditions Letouzey & Ané, 1967
- JEAUNEAU Édouard, « L'homme et l'œuvre », *Jeauneau, Études érigéniennes*, Paris, Études augustiniennes, 1987, p. 11-53.

- JEAUNEAU Édouard, « Pseudo-Dionysius, Gregory of Nyssa, and Maximus the Confessor in the Works of John Scottus Eriugena », *Jeauneau, Études érigéniennes*, Paris, Études augustiniennes, 1987, p. 175-187.
- JEAUNEAU Édouard, « La division des sexes chez Grégoire de Nysse et chez Jean Scot Érigène », *Jeauneau, Études érigéniennes*, Paris, Études augustiniennes, 1987, p. 341-364.
- JEAUNEAU Édouard, « Le thème du retour », *Jeauneau, Études érigéniennes*, Paris, Études augustiniennes, 1987, p. 365-394.
- JEAUNEAU Édouard, « La bibliothèque de Cluny et les œuvres de l'Érigène », *Jeauneau, Études érigéniennes*, Paris, Études augustiniennes, 1987, p. 397-421.
- JEAUNEAU Édouard et DUTTON Paul Edward, « The Verses of the Codex Aureus of Saint-Emmeram », *Jeauneau, Études érigéniennes*, Paris, Études augustiniennes, 1987, p. 591-638.
- JEAUNEAU Édouard, « Érigène et Grégoire de Nysse », *Du copiste au collectionneur : mélanges d'histoire des textes et des bibliothèques en l'honneur d'André Vernet*, éd. Donatella Nebbiai-Dalla Guarda et Jean-François Genest, Turnhout, Brepols, 1998, p. 57-70.
- JEAUNEAU Édouard, « Jean Scot Érigène : grandeur et misère du métier de traducteur », *Tendenda Vela : excursions littéraires et digressions philosophiques à travers le Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 233-242.
- JEAUNEAU Édouard, « La conclusion du *Periphyseon*. Comment un dialogue devient monologue », *Divine Creation in Ancient, Medieval, and Early Modern Thought*: *essays presented to the Rev'd Dr. Robert D. Crouse*, éd. Michael Treschow, Willemien Otten et Walter Hannam, Boston, Brill, 2007, p. 223-234.
- JEAUNEAU Édouard, « Le Periphyseon : son titre, son plan, ses remaniements », *Les Études philosophiques*, nº 1, n° 104, 18 février 2013, p. 13-28.
- JOLIVET Jean, *Godescalc d'Orbais et la Trinité : la méthode de la théologie à l'époque carolingienne*, Paris, J. Vrin, 1958
- JOLIVET Jean, « Rhétorique et théologie dans une page de Gilbert de Poitiers », *Gilbert de Poitiers et ses contemporains : aux origines de la « Logica modernorum » : actes du septième Symposium européen d'histoire de la logique et de la sémantique médiévales, CESCM, Poitiers, 17-22 juin 1985*, dir. Jean Jolivet et Alain de Libera, Napoli, Bibliopolis, 1987, p. 183-197.
- JOLIVET Jean, « Trois variations médiévales sur l'universel et l'individu : Roscelin, Abélard, Gilbert de la Porrée », *Revue de Métaphysique et de Morale*, nº 1, vol. 97, 1992, p. 111-155.
- KANAAN Marlène, « L'homme, image de Dieu ? Sur l'origine de l'homme selon Basile de Césarée », *L'homme, image de Dieu chez les Pères grecs*, éd. Marie-Anne Vannier, Bruyères-le-Châtel, Nouvelle Cité, 2013, p. 43-51.
- KALINOWSKI Lech, « L'idée de l'homme dans l'esprit divin à Chartres », *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, éd. Sumner McK. Crosby, André Chastel, Anne Prache et Albert Chatelet, Paris, Éditions Ophrys, 1981, p. 219-232.
- KASARSKA Iliana, *La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon : eschatologie et humanisme*, Paris, Picard, 2008

- KENAAN Nurith et BARTAL Ruth, « Quelques aspects de l'iconographie des vingt-quatre Vieillards dans la sculpture française du XIIe siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 24, 1981, p. 233-239.
- KESSLER Erwin, « Le jardin des délices et les fruits du mal », *Flore et jardins : usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Âge, Cahiers du Léopard d'Or*, n° 6, Paris, 1997, p. 177-198.
- KESSLER Hebert L., « Diction in the Bible of the illiterate », *Word art: themes of unity in diversity: acts of the XXVIth International Congress of the History of Art*, éd. Irving Lavin, University Park, Pennsylvania State University Press, 1989, p. 297-308.
- KESSLER Herbert L., « Real absence: early medieval art and the metamorphosis of vision », *Morfologie sociali e culturali in Europa fra trada antichità e alto Medievo: 3-9 april 1997. Tomo secondo*, éd. Fondazione Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, Presso La sede des Centro, 1998, p. 1157-1212.
- KESSLER Herbert L., *Spiritual seeing: picturing God's invisibility in medieval art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000
- KESSLER Herbert L., *Seeing medieval art*, Peterborough, Broadview Press, 2004
- KESSLER Herbert L., « "*Hoc Visibile Imaginatum Figurate Illud Invisibile Verum*" : Imagining God in Pictures of Christ », *Seeing the invisible in late antiquity and the early middle ages : papers from "verbal and pictorial imaging representing and accessing experience of the invisible, 400-1000", Utrecht, 11-13 december 2003*, éd. Giselle de Nie, Karl F. Morrison et Marco Mostert, Turnhout, Brepols, 2005, p. 291-325.
- KESSLER Herbert L, *L'œil médiéval : ce que signifie voir au Moyen Âge*, Paris, Klincksieck, 2015,
- KEYSER Eugénie de, *La signification de l'art dans les "Ennéades" de Plotin*, Louvain, Publications Universitaires de Louvain, 1955
- KLEIN Peter K., « Programmes eschatologiques, fonction et réception historique des portails du XIIe s : Moissac - Beaulieu - Saint-Denis », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 132, vol. 33, 1990, p. 317-349.
- KLEIN Peter K., « Introduction. 2: The Apocalypse in Medieval Art », *The Apocalypse in the Middle Ages*, éd. Richard K. Emmerson et Bernard McGinn, Londres, Cornell University Press, 1992, p. 159-199.
- KLINKENBERG Jean-Marie, « À quelles conditions peut-on parler de négation dans l'image ?1 », *Actes Sémiotiques*, vol. 117, 2014.
- KONINCK Ralph de, « Entre présence et représentation. Les pouvoirs de l'image et de l'art », *Esthétique et philosophie de l'art, Repères historiques et thématiques*. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Le Point philosophique », 2002, p. 245-262.
- KONINCK Ralph de, « *Vidit et doluit, et trucidavit, et occidit*. Violence de l'idole et image de la violence », *Littératures classiques*, n° 73, 2010, p. 39-53.
- KRÜGER Kristina, « La galilée clunisienne », *Cluny ou la puissance des moines*, Dijon, Éditions Faton, 2002, p. 110-113.
- KRÜGER Kristina, « Tournus et la fonction des galilées en Bourgogne », *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IVe et le XIIe siècle : actes du colloque international du CNRS, Auxerre, 17-20 juin 1999, organisé par le Centre d'études*

médiévales Saint-Germain, Auxerre et l'UMR 5594, dir. Christian Sapin, Paris, Éditions du CTHS, 2002, p. 414-423.

- LACOSTE Jacques (dir.), *L'imaginaire et la foi*, St-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot Éditions, 1998
- LA HAYE Régis-Marie de, *Apogée de Moissac : l'abbaye clunisienne Saint-Pierre de Moissac à l'époque de la construction de son cloître et de son grand portail : een wetenschappelijke prove op het gebied van de Godgeleerdheid*, Thèse de doctorat de l'Université catholique de Nimègue, soutenue à Maastricht en 1995
- AUSTIN John Langshaw, *How to things with words*, New York, Oxford University Press, 1962
- LAURENT Jérôme, *L'éclair dans la nuit. Plotin et la puissance du beau*, Chatou, Transparence, 2011
- LAUWERS Michel, « Sanctuaires, liturgie et territorialisation du sacré dans le bassin occidental de la Méditerranée au Moyen Âge », *Les sanctuaires et leur rayonnement dans le monde méditerranéen de l'antiquité à l'époque moderne. Actes du 20ème colloque de la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-Mer les 9 et 10 octobre 2009. Cahiers de la villa Kérylos*, n° 21, Paris, Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 2010. p. 359-372.
- LARCHET Jean-Claude, *La divinisation de l'homme selon Saint Maxime le Confesseur*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1996
- LARFOUILLOUX Jacques, *Sculpture et philosophes : perceptions philosophiques occidentales sur la sculpture et ses techniques, de Socrate à Hegel*, Paris, Arguments, 1999
- LECLERCQ Dom Jean, « Textes sur Saint Bernard et Gilbert de la Porrée », *Mediaeval Studies*, vol. 14, 1952, p. 107-128.
- LECLERCQ Dom Jean, *Études sur le vocabulaire monastique du Moyen Âge*, Rome, Herder, 1961
- LECLERCQ-MARX Jacqueline, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge : du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1997
- LECLERCQ-MARX Jacqueline, « Les œuvres romanes accompagnées d'une inscription. Le cas particulier des monstres », *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° 157, vol. 40, 1997, p. 91-102.
- LECLERCQ-MARX Jacqueline, « Le centaure dans l'art préroman et roman : sources d'inspiration et modes de transmission », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. 37, 2006, p. 33-42.
- LECLERCQ-MARX Jacqueline, « Le rapport au gain illicite dans la sculpture romane. Entre réalités socio-économiques, contacts de culture et réseaux métaphoriques », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 197, vol. 50, 2007, p. 43-63.
- LECLERCQ-MARX Jacqueline, « La création de l'homme et son éveil à la vie, entre mythologie, religieux et profane » dans *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions : actes du colloque du RILMA, Institut universitaire de France, Paris, INHA, 23-24 mai 2011*, éd. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2013, p. 177-194.

- LECLERCQ-MARX Jacqueline, « Quand le monstre se fait homme. Centaures et sirènes dans l'art du haut Moyen Âge et du Moyen Âge central », *L'homme-animal dans les arts visuels : image et créatures hybrides dans le temps et dans l'espace*, dir. Pascale Linant de Bellefonds et Agnès Rouveret, Paris, Les Belles Lettres/Nanterre, Presses Universitaires de Nanterre, 2017, p. 62-7.
- LE GOFF Jacques, *Pour un autre Moyen Âge : temps, travail et culture en Occident : 18 essais*, Paris, Gallimard, 1997
- LE LUEL Nathalie, « Un socle terrestre d'images pour le message chrétien : la fonction de support de l'iconographie profane en façade des églises romanes », *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions : actes du colloque du RILMA, Institut universitaire de France, Paris, INHA, 23-24 mai 2011*, dir. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2013, p. 111-124.
- LESIEUR Thierry et SORIA Myriam, *Gilbert de La Porrée : un théologien, évêque de Poitiers, 1142-1154*, Poitiers, Association Gilbert de La Porrée, 2010
- LEVY Antoine, « Porphyrius Christianus. L'intégration différenciée du platonisme à la fin du IVe siècle (S. Grégoire de Nysse / S. Augustin d'Hippone) », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 88, n° 4, 2004, p. 673-704.
- LEVY-GIRES Noëlle, « Se coiffer au Moyen Âge ou l'impossible pudeur », *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, éd. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Senefiance », 2014, p. 279-290.
- LEYS Roger, *L'image de Dieu chez Saint Grégoire de Nysse : esquisse d'une doctrine*, Louvain, Desclée de Brouwer, 1951
- LIBERA Alain de, *Penser au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1996
- LIBERA Alain de, *La querelle des universaux : de Platon à la fin du Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1996
- LIBERA Alain de, *L'art des généralités : théories de l'abstraction*, Paris, Aubier, 1999
- LIBERA Alain de, *La référence vide : théories de la proposition*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002
- LIBERA Alain de, *Naissance du Sujet*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2007
- LIBERA Alain de, « La problématique catégoriale du "Periphyseon" », *Philosophie et théologie chez Jean Scot Érigène*, éd. Isabelle Moulin, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2016, p. 17-54.
- LIBERA Alain de et ROSIER-CATACH Irène, « Les enjeux logica-linguistiques de l'analyse de la formule de la consécration eucharistique », *Cahiers de l'Institut du Moyen Âge grec et latin*, Université de Copenhague, col. 67, 1997, p. 33-77.
- LUCKEN Christopher et JAQUIERY Ludivine, « Harmonie et disharmonie », *Médiévales Langues, Textes, Histoire*, n° 66, vol. 66, 30 juin 2014, p. 7-24.
- LUYSTER Amanda, « The Femme-aux-Serpents at Moissac: Luxuria (Lust) or a Bad Mother? », *Between Magic and Religion: Interdisciplinary Studies in Ancient Mediterranean Religion and Society*, éd. Sulochana R. Asirvatham, Corinne Ondine Pache et John Watrous, Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, 2001, p. 165-191.
- MAALOUF Charbel, *Une mystique érotique chez Grégoire de Nysse*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2017

- MADEC Goulven, « L'augustinisme de Jean Scot dans le "De praedestinatione" », *Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie*, dir. René Roques, Paris, Les Éditions du CNRS, 1977, p. 183-190.
- MAGNANI Eliana et RUSSO Daniel, « Histoire de l'art et anthropologie, 4. Modèle et copie. Autour de la notion de "modèle" en anthropologie, histoire et histoire de l'art », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, 14, 2010, p. 209-233.
- MAINOLDI Ernesto Sergio, « Vox, sensus, intellectus chez Jean Scot Érigène. Pour une focalisation des sources possibles du débat théologico-grammatical au XIe siècle », *Arts du langage et théologie aux confins des XIe et XIIe siècles : textes, maîtres, débats, tables rondes internationales, Paris, février 2005 et 2007*, dir. Irène Rosier-Catach, Turnhout, Brepols, 2011, p. 565-582.
- MALE Émile, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1987
- MALRAUX André, *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951
- MARCHESIN Isabelle, « Esthétique cistercienne. Enjeux et usages de l'"Apologia" à Guillaume de Saint-Thierry dans la tradition de l'histoire de l'art ». *L'actualité de Saint-Bernard, colloque des 20 et 21 novembre 2009, Paris, Collège des Bernardins*, éd. Antoine Guggenheim et André-Marie Ponnou-Delaffon, Paris, Lethielleux. 2010, p. 213-240.
- MARCHESIN Isabelle, *L'arbre et la colonne : la porte de bronze d'Hildesheim*, Paris, Picard, 2017
- MARION Jean-Luc, « Au nom : Comment ne pas parler de "théologie négative" », *Laval théologique et philosophique*, 55, n°3, octobre 1999, p. 339-363.
- MARIAUX Pierre-Alain, « Quelques hypothèses à propos de l'artiste roman », *Médiévales*, I, n°44, 2003, p. 199-214.
- MARROU Henri-Irénée, « Une théologie de la musique chez Grégoire de Nysse ? », *Epektasis mélanges patristiques offerts au cardinal Jean Daniélou*, éd. Jacques Fontaine et Charles Kannengiesser, Paris, Beauchesne, 1972, p. 501-508.
- MCGINN Bernard et LEMAIRE Juliette, « Jean Scot Érigène. Une introduction », *Les Études philosophiques*, n° 104, 18 février 2013, p. 7-11.
- MEHU Didier (éd.), *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'Église dans l'Occident médiéval. Actes de la table ronde organisée au Centre d'études médiévales d'Auxerre entre le 27 et le 29 juin 2005*, Turnhout, Brepols, 2007
- MEHU Didier, « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IXe-XIe siècle) », *Images Re-vues*,11, 2013.
- MINEO Emilie, « Le vocabulaire de la création artistique dans les signatures épigraphiques du Moyen Âge central », *Créer : créateurs, créations, créatures au Moyen Âge*, dir. Florian Besson, Viviane Griveau-Genest et Julie Pilorget, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019, p. 195-412.
- MEZOUGHI Noureddine, « Le tympan de Moissac : études d'iconographie », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. 9, 1978, p. 171-200.
- MIKUZ Jure, *Le sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, Založba ZRC, 2013

- MIRKO Dražen Grmek (dir.), *Histoire de la pensée médicale en Occident, 1, Antiquité et Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1995
- MOEGLIN Jean-Marie, « Pénitence publique et amende honorable au Moyen Âge, Abstract », *Revue historique*, n° 3, n° 604, p. 225-270.
- MOISAN André, « Suger de Saint-Denis, Bernard de Clairvaux et la question de l'art sacré », *Le beau et le laid au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, « Senefiance », 2014, p. 383-399.
- MONTFAUCON Bernard de, *Les monumens de la monarchie françoise qui comprennent l'histoire de France, avec les figures de chaque règne que l'injure des tems a épargnées. Tome premier*, Paris, Julien-Michel Gandouin et Pierre-François Giffard, 1729, vol. 5.
- MONTOUX Arnault, *Réordonner le cosmos : itinéraires érigéniens à Cluny*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2016
- MORAN Dermot et LEMAIRE Juliette, « Jean Scot Érigène, La connaissance de soi et la tradition idéaliste », *Les Études philosophiques*, n° 104, 18 février 2013, p. 29-56.
- MOREAU Joseph, « Le verbe et la création selon Saint Augustin et Jean Scot Érigène », *Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie*, dir. René Roques, Paris, Les Éditions du CNRS, 1977, p. 201-210.
- MORET Jean-Marc, *« Ce morcel ne puis avaler » : images entre histoire et théologie aux XII*e *et XIII*e *siècles*, Paris, Champion, 2017
- MOSSE-BASTIDE Rose-Marie, *La pensée philosophique de Plotin*, Paris, Bordas, 1978.
- MOULIN Isabelle, « Introduction », *Philosophie et théologie chez Jean Scot Érigène*, éd. Isabelle Moulin, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2016
- MOULIN Isabelle, « Adam et le Christ. Unification et médiation de la nature humaine chez Jean Scot Érigène », *Philosophie et théologie chez Jean Scot Érigène*, éd. Isabelle Moulin, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2016, p. 135-159.
- MUIZON François de, *Homme et femme : l'altérité fondatrice*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2008
- MURATOVA Xénia, « Les animaux à cornes dans les manuscrits des bestiaires : tradition antique et interprétations médiévales », *Cornes et plumes dans la littérature médiévale : Attributs, signes et emblèmes,* éd. Fabienne Pomel, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2016, p. 133-165.
- NAWRACALA Tomasz, *L'Église comme nouveau paradis. Étude sur la signification et la portée des mots paradis et ciel*, Thèse de doctorat de l'Université de Fribourg, sous la direction de Barbara Hallensleben, soutenue en 2006
- NEBBIAI Donatella, *La bibliothèque de l'abbaye de Saint-Denis en France, du IX*e *au XVIII*e *siècle*, Paris, Les Éditions du CNRS, 1985
- NICHOLS Stephen G., *Romanesque signs: early medieval narrative and iconography*, New Haven Conn., Yale University Press, 1983
- O'DRISCOLL Joshua, « Visual Vortex: an epigraphic image from an Ottonian gospel book », Word and image, vol. 27, 2011, p. 309-321.
- O'MEARA Dominic J., « Le problème du discours sur l'indicible chez Plotin », *Revue De Théologie Et De Philosophie*, vol. 122, n° 2, 1990, p. 145–156.

- O'MEARA John J., « Eriugena's use of augustine in his teaching on the return of the soul and the vision of god », *Jean Scot Érigène et l'histoire de la philosophie*, dir. René Roques, Paris, Les Éditions du CNRS, 1977, p. 191-200.
- PALADINO Anna et BECILLI Manuela, « Devant et derrière le masque », *Imaginaire & Inconscient*, nº 26, 6 janvier 2010, p. 35-43.
- PALAZZO Éric, « La lumière et la liturgie au Moyen Âge. », *Pris-Ma : Recherches sur la Littérature d'Imagination au Moyen Âge*, nº 33, XVII/1, 2002, p. 91-104.
- PALAZZO Éric, *L'invention chrétienne des cinq sens dans la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2014
- PALAZZO Éric, *Le souffle de Dieu. L'énergie de la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2020
- PANFILI Didier, « Femmes et réforme grégorienne en Bas-Quercy et Haut-Toulousain », *Le genre face aux mutations : Masculin et féminin, du Moyen Âge à nos jours : actes du colloque international tenu en septembre 2002 à l'Université Rennes 2, organisé par le CRHISCO*, dir. Luc Capdevila, Sophie Cassagnes, Martine Cocaud et al., Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 71-81.
- PANIER Louis, « Quelques notes sur la "théologie négative" - Incidences sémiotiques », Nouveaux Actes Sémiotiques, n° 115, 2012
- PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique ; précédé de L'abbé Suger de Saint-Denis*, Paris, Éditions de Minuit, 1967
- PAPAHAGI Adrian, « Destin et providence (*Consolatio Philosphiæ* IV, pr. 6) La réception du néoplatonisme boécien à l'époque carolingienne », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 150e année, n° 1, 2006, p. 671-711.
- PASTOUREAU Michel, Figures et couleurs. Études de la sensibilité médiévale, Paris, Le Léopard d'Or, 1986
- PASTOUREAU Michel, *L'étoffe du diable : une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1991
- PAUL Gilbert, « L'éternité de Dieu dans le *Proslogion* de saint Anselme », *L'attualità filosofica di Anselmo d'Aosta*, éd. Maternus Hoegen, Roma, Pontificio Ateneo san Anselmo, 1990, p. 65-82.
- PEPIN JEAN, « *Mysteria* et *Symbola* dans le commentaire de Jean Scot sur l'évangile de Saint Jean », *The mind of Eriugena, The mind of Eriugena : papers of a colloquium, Dublin, 14-18 July 1970*, éd. John Joseph O'Meara et Ludwig Bieler, Dublin, Irish University Press, 1973, p. 16-30.
- PETCU Liviu, « L'union divine dans l'obscurité de la chambre nuptiale. La conception philosophique-mystique de Saint Grégoire de Nysse dans le Commentaire sur le Cantique des Cantiques », *Journal for Interdisciplinary Research on Religion and Science*, n° 7, juillet 2010, p. 97-129.
- PIETRI Valérie et LUCIANI Isabelle, « Généalogie, construction du présent, récit de soi », *L'incorporation des ancêtres - Généalogie, construction du présent*, éd. Isabelle Luciani et Valérie Piétri, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2016, p. 5-22.
- PIERCE Charles Sanders, *Textes fondamentaux de sémiotique*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1987

- PIERREVILLE Corinne, « Le dragon dans la littérature et les arts médiévaux », 2011, ⟨hal-01570988⟩
- PIVA Paolo (dir.), *Art médiéval : les voies de l'espace liturgique*, Paris, Picard, 2010
- POILPRE Anne-Orange, *Maiestas Domini : une image de l'Église en Occident (V^e^-IXe siècle)*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2005
- POILPRE Anne-Orange, « Le portail roman et ses images sculptées. Pierre angulaire de l'histoire de l'art médiéval européen », *Le portail roman XIe-XIIe siècles. Nouvelles approches, nouvelles perspectives*, *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 45, 2014, p. 7-20.
- POIREL Dominique, *Des symboles et des anges : Hugues de Saint-Victor et le réveil dionysien du XII*^e^ *siècle*, Turnhout, Brepols, 2013
- POIREL Dominique, « Le mirage dionysien : la réception latine du Pseudo-Denys jusqu'au XIIe siècle à l'épreuve des manuscrits. », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 151e année, n° 3, 2007, p. 1435-1455.
- POLONOVSKI Max, « Deux dessins inédits exécutés pour Roger de Gaignières concernant l'église abbatiale de Saint-Denis », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1988, p. 348-356.
- POTESTA Gian Luca, « Ordine ed eresia nella controversia sulla predestinazione », dans *Giovanni Scoto nel suo tempo : l'organizzazione del sapere in età carolingia : atti del XXIV Convegno storico internazionale, Todi 11-14 ottobre 1987*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1989, p. 383-411.
- POTTIER Bernard, « L'humanité du Christ selon Grégoire de Nysse », *Nouvelle revue théologique*, vol. 120, 1998, p. 353-368.
- RECHT Roland, *Le croire et le voir : l'art des cathédrales, XII-XV*^e^ *siècle*, Paris, Gallimard, 1999
- REVEYRON Nicolas, « Dessin, couleurs et lumière dans l'église médiévale : la performativité de l'image lumineuse », *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental*, dir. Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré, Paris, Les Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 121-138.
- RIJK LAMBERT Marie de, « Gilbert de Poitiers, ses vues sémantiques et métaphysiques », *Gilbert de Poitiers et ses contemporains : aux origines de la « Logica modernorum » : actes du septième Symposium européen d'histoire de la logique et de la sémantique médiévales, CESCM, Poitiers, 17-22 juin 1985*, dir. Jean Jolivet et Alain de Libera, Napoli, Bibliopolis, 1987, p. 147-171.
- RIVIERE Jean, « Le péché originel dans l'économie de la Révélation », *Revue des Sciences Religieuses*, n° 2, vol. 14, 1934, p. 266-287.
- ROQUES René, « Symbolisme et théologie négative chez le Pseudo-Denys », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n° 1, mars 1957. p. 97-112
- ROQUES René, « Traduction ou interprétation ? Brèves remarques sur Jean Scot traducteur de Denys », *The mind of Eriugena: papers of a colloquium, Dublin, 14-18 July 1970*, éd. John Joseph O'Meara et Ludwig Bieler, Dublin, Irish University Press, 1973, p. 59-77.
- RORDORF Bernard, *Liberté de parole : esquisses théologiques*, Genève, Labor et Fides, 2005

- ROSE Isabelle, *Construire une société seigneuriale : itinéraire et ecclésiologie de l'abbé Odon de Cluny (fin du IXe-milieu du Xe siècle*), Turnhout, Brepols, 2008
- ROUX Caroline, « Entre sacré et profane. Essai sur la symbolique et les fonctions du portail d'église en France entre le XIe et le XIIIe siècle », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 82, fasc. 4, 2004, p. 839-854.
- RUDOLPH Conrad, « Inventing the gothic portal: Suger, Hugh of Saint Victor and the construction of a new public art at Saint-Denis », *Art History*, vol. 3, 4, 2010, p. 568-595.
- RUSSEL Robert, « Some Augustinian Influences in Eriugena's. De divisione naturae », *The mind of Eriugena: papers of a colloquium, Dublin, 14-18 July 1970*, éd. John Joseph O'Meara et Ludwig Bieler, Dublin, Irish University Press, 1973, p. 31-40.
- RUSSO Daniel, « L'iconographie de la *Maiestas Domini* dans la mouvance clunisienne », *L'esprit de Cluny et ses prolongements*, *lV^e^ colloque historique de Pommiers, 28 juin 2003*, Saint-Etienne, Actes graphiques, 2003, p. 25-38.
- RUSSO Daniel, « Des lettres sur l'image dans l'art du Moyen Âge. Pour une nouvelle articulation du textuel et du visuel », *Qu'est-ce que nommer ? L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique : actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France (Paris, INHA, 17-18 octobre 2008)*, éd. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2010, p. 127-144.
- SAFFREY Henri-Dominique, *Le néoplatonisme après Plotin*, Paris, J. Vrin, 2000
- SANTIAGA Hidalgo Sánchez, « Samson, les jongleurs et le Seigneur des Animaux : images bibliques et images profanes au seuil d'un portail gothique », *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions : actes du colloque du RILMA, Institut universitaire de France, Paris, INHA, 23-24 mai 2011*, éd. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2013, p. 153-164.
- SAPIN Christian, « L'abbatiale de Cluny II sous Saint Hugues », *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny : actes du colloque scientifique international, Cluny, septembre 1988, organisé par la ville de Cluny et le musée Ochier*, Cluny, Musée Ochier, 1990, p. 435-460.
- SCHAPIRO Meyer, *Romanesque art*, New York, G. Braziller, 1977
- SCHAPIRO Meyer, *La Sculpture de Moissac*, Paris, Flammarion, 1987
- SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990
- SCHMITT Jean-Claude, *Les revenants : les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994
- SCHMITT Jean-Claude, « La culture de l'*imago* », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 51e année, N. 1, 1996. p. 3-36.
- SCHMITT Jean-Claude, *Le corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002
- SCHMITT Jean-Claude, « "De l'espace aux lieux" : les images médiévales », *Construction de l'espace au Moyen Âge : pratiques et représentations : Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, éd. Thomas Lienhard, Mulhouse, 2006, p. 317-346.

- SCHMITT Jean-Claude, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016
- SFERLEA Ovidiu, « L'usage de l'Écriture dans la réflexion sur l'infinité divine et sur le progrès spirituel sans fin chez Grégoire de Nysse », *Grégoire de Nysse. La Bible dans la construction de son discours : actes du colloque de Paris, 9-10 février 2007*, éd. Matthieu Cassin et Hélène Greliers, Paris, Institut d'études augustiniennes, 2008, p. 41-54.
- SIEGWALT Gérard, « Dieu au fond de nous, ou la mystique comme débordement du silence », *Langage apophatique*, vol. 55, n°3, octobre 1999, p. 413-423.
- SIMON Gérard, *Archéologie de la vision : l'optique, le corps, la peinture*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2003
- SIMSON Otto Georg von, *The Gothic cathedral: origins of Gothic architecture and the Medieval concept of order*, Princeton, Princeton University Press, 1984
- SIVADJIAN Joseph, *Le temps : étude philosophique, physiologique et psychologique. 2, Le problème métaphysique. Le néoplatonisme chrétien et les scolastiques*, Paris, Hermann, 1938
- SKUBISZEWSKI Piotr, « Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotium dans l'art des Xe-XIe siècle [Idées et structures des images] », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 110, vol. 28, 1985, p. 133-180.
- SKUBISZEWSKI Piotr, « Le trumeau et le linteau de Moissac : un cas du symbolisme médiéval », *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge*, vol. 40, 1992, p. 51-90.
- SMALBRUGGE Matthias A., « L'emploi de la théologie apophatique chez Augustin ; une question à l'historiographie », *Revue de Théologie et de Philosophie*, vol. 120, n° 3, 1988, p. 263-274.
- SPEER Andreas, « L'esthétique médiévale comme expérience de l'art. Les écrits de l'Abbé Suger à Saint-Denis », *Le beau et la beauté au Moyen Âge*, éd. Olivier Boulnois et Isabelle Moulin, Paris, J. Vrin, 2018, p. 213-226.
- STEPHANOU E., « La coexistence initiale du corps et de l'âme dans l'homme d'après saint Grégoire de Nysse et saint Maxime l'Homologète », *Revue des études byzantines*, n° 167, vol. 31, 1932, p. 304-315.
- TANASE Gabriela, *Jeux de masques, jeux de ruses dans la littérature française médiévale, XIIe-XVe siècles*, Paris, H. Champion, 2010
- TECHERT Marguerite, « Le plotinisme dans le système de Jean Scot Érigène », dans *Revue néo-scolastique de philosophie*, n° 13, vol. 29, 1927, p. 28-68.
- TERVARENT Guy de, *Attributs et symboles dans l'art profane : dictionnaire d'un langage perdu : 1450-1600*, Genève, Droz, 2015
- THENARD-DUVIVIER Franck, « Hybridation et métamorphoses au seuil des cathédrales », *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 6, 1 juin 2009.
- THEREL Marie-Louise, « Comment la patrologie peut éclairer l'archéologie [À propos de l'Arbre de Jessé et s statues-colonnes de Saint- Denis] », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 22, vol. 6, 1963, p. 145-158.

- THEREL Marie-Louise, *Le triomphe de la Vierge-Église : à l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis : sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, Les Éditions du CNRS, 1984
- THERY Gabriel, « Les Byzantins et l'abbaye de Saint-Denis au IXe siècle », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, n° 3, vol. 78, 1934, p. 276-277.
- THERY Gabriel, *Scot Érigène, traducteur de Denys*, Paris, H. Champion, 1931
- TODOROVSKA Maria, « "To Know Nothing": Apophatic Theology in the Dionysian Corpus », *Živa antika/Antiquité vivante*, 66, 1-2, 2016, p. 69-88.
- TURNER Victor, *Le phénomène rituel : structure et contre-structure : « le rituel et le symbole : une clé pour comprendre la structure sociale et les phénomènes sociaux »*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990
- TREFFORT Cécile, « Les lanternes des morts : une lumière protectrice ? », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, n° 8, 15 janvier 2001, p. 143-163.
- TREFFORT Cécile, « Du mort vêtu à la nudité eschatologique (XIIe-XIIIe siècles », *Le nu et le vêtu au Moyen Âge : XIIe-XIIIe siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2001, p. 351-363.
- TREFFORT Cécile, « Écrire à la porte du ciel : autour des inscriptions romanes à la porte des églises », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Abbaye de Saint-Michel de Cuxa, 2013, 45, p. 21-35.
- TROUILLARD Jean, « Érigène et la théophanie créatrice », *The mind of Eriugena: papers of a colloquium, Dublin, 14-18 July 1970*, éd. John Joseph O'Meara et Ludwig Bieler, Dublin, Irish University Press, 1973, p. 98-113.
- TRIVELLONE Alessia, « Les rinceaux habités des portails de la Marsica (Abruzzes, Italie) : purification et élévation au seuil de l'église », *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale : transferts, emprunts, oppositions : actes du colloque du RILMA, Institut universitaire de France, Paris, INHA, 23-24 mai 2011*, éd. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2013, p. 125-142
- VALENTE Luisa, « Théologie, ontologie et sémantique au XIIe siècle : Gilbert de Poitiers et l'École Porrétaine », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses. Résumé des conférences et travaux*, n° 124, 1 septembre 2017, p. 283-290.
- VALETTE Jean-René, « Le rire et le corps : éléments d'esthétique médiévale (XIIe-XIIIe siècle) », *Esthétique du rire*, dir. Alain Vaillant, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p. 21-45.
- VALLIN Georges, « Essence et formes de la théologie négative » dans *Revue de Métaphysique et de Morale*, 63e Année, No. 2/3, Avril-Septembre 1958, p. 167-201.
- VAN DER MEER Frédéric, *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers, Fonds Mercator, 1978
- VANNIER Marie-Anne, « Aux sources de la voie négative », *Revue des Sciences Religieuses*, t. 72, fasc. 4, 1998, p. 403-419.
- VASILIU Anca, « L'icône et le regard de Narcisse », *Chôra*, vol. 1, 2003, p. 9-38.

- VASILIU Anca, *Eikôn : l'image dans le discours des trois Cappadociens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010
- VASILIU Anca, *Images de soi dans l'Antiquité tardive*, Paris, J. Vrin, 2012
- VERDIER Philippe, « La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis », *Cahiers de civilisation médiévale*, n° 49, vol. 13, 1970, p. 1-31.
- VERZAR Christine B., « Medieval passageways and Performance Art. Art and Ritual at the Thresold », *Arte medieval*, n° 2, 2004, p. 63-74.
- VINCENT Catherine, « Rites et pratiques de la pénitence publique à la fin du Moyen Âge : essai sur la place de la lumière dans la résolution de certains conflits », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, n° 1, vol. 31, 2000, p. 351-367.
- VINCENT-CASSY Mireille, « Les animaux et les péchés capitaux : de la symbolique à l'emblématique », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, n° 1, vol. 15, 1984, p. 121-132.
- VOGEL Cyrille, *Introduction aux sources de l'histoire du culte chrétien au Moyen Âge. II*, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'alto medioevo, 1964
- VOGEL Cyrille (éd.), *Le pécheur et la pénitence au Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1969
- VOISENET Jacques et BONNASSIE Pierre, *Bestiaire chrétien : l'imagerie animale des auteurs du haut Moyen Âge (V^e^-XIe siècle)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994
- VOISENET Jacques, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval : le bestiaire des clercs du Ve au XIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2000
- VOYER Cécile, *Orner la parole de Dieu : le livre d'Évangiles et son décor (800-1030). Paris, Arsenal, ms. 592*, Paris, Classiques Garnier, 2008
- VOYER Cécile, « Image de l'exclusion et de la transgression : Caïn, frère maudit », *La famille déchirée : les luttes intrafamiliales au Moyen Âge*, éd. Martin Aurell, Turnhout, Brepols, 2010, p. 379-400.
- VOYER Cécile et Sparhubert Éric (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, Turnhout, Brepols, 2011
- VOYER Cécile, « L'allégorie de la Synagogue : une représentation ambivalente du judaïsme. », *L'allégorie dans l'art du Moyen Âge. Formes et fonctions. Héritages, créations, mutations : actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France, Paris, INHA, 27-29 mai 2010*, éd. Christian Heck, Turnhout, Brepols, 2011, p. 95-109.
- VOYER Cécile, « Le style à l'épreuve de la "pensée figurative" » : état de la question et perspectives », *Effets de style au Moyen Âge : colloque, Université d'Aix-Marseille, du 29 au 31 mai 2008*, dir. Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet, Aix-en-Provence, Presses Universitaire de Provence, 2012, p. 95-108
- VOYER Cécile, « Le corps des prisonniers dans les images des XIVe et XV^e^siècles », *Corps en peines. Manipulations et usages des corps dans la pratiqe pénale depuis le Moyen Âge*, dir. Martine Charageat, Bernard Ribémont et Mathieu Soula, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 189-212.

- WACKENHEIM Charles, « Actualité de la théologie négative », *Revue des Sciences Religieuses*, tome 59, fasc. 2, 1985. p. 147-161
- WARBURG Aby, *L'atlas mnémosyne*, Paris, INHA, 2012
- WERCKMEISTER O. K., « The lintel fragment representing Eve from Saint-Lazare, Autun », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 35, 1972, p. 1-30.
- WIRTH Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1999
- WERNER Ferdinand, Aulnay de Saintonge und die romanische Skulptur in Westfrankreich, Worms, Werner, 1979
- WIRTH Jean, Les marges à drôlerie des manuscrits gothiques (1250-1350), Genève, Droz, 2008
- WIRTH Jean, « Introduction », Le portait : la représentation de l'individu, dir. Agostino Paravicini Bagliani, Jean-Michel Spieser et Jean Wirth, 2007
- WOLFF Étienne, « Le costume dans la Consolation de philosophie de Boèce et les Noces de Mercure et de philologie de Martianus Capella », *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen Âge*, éd. François Chausson et Hervé Inglebert, Paris, Éditions Picard, 2003, p. 99-106.
- WYSS Michaël et FAVREAU Robert, « Saint-Denis. I. Sculptures romanes découvertes lors des fouilles urbaines », *Bulletin Monumental*, nº 4, vol. 150, 1992, p. 309-354.
- ZCHOMELIDSE Nino et FRENI Giovanni (dir.), *Meaning in motion: the semantics of movement in medieval art*, Princeton, Department of art and archeology, Princeton University: in association with Princeton University Press, 2011
- ZUMTHOR Paul, « Euphémisme et rhétorique au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1953, n° 3-5, p. 177-184
- ZUMTHOR Paul, *Parler du Moyen Âge*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980

-

CENTRE D'ÉTUDES SUPÉRIEURES DE CIVILISATION MÉDIÉVALE

Université de Poitiers

École doctorale « Humanités »

THÈSE DE DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART MÉDIÉVAL

Pour obtenir le grade de docteur de l'Université de Poitiers

Soutenue le 11 décembre 2020

Élise Vernerey

Voir consiste à ne pas voir.

La sculpture du portail et la théologie apophatique au XIIe siècle (Saint-Denis, Moissac, Aulnay)

Sous la direction de Cécile Voyer et de Marcello Angheben

Volume II : Figures

Jury :

Monsieur Marcello Angheben, Maître de conférences habilité en histoire de l'art médiéval, Université de Poitiers (directeur de recherche)

Monsieur Vincent Debiais, Chargé de recherche, EHESS/CNRS (rapporteur)

Monsieur Bruno Haas, Maître de conférences en philosophie, Université Paris I Panthéon-Sorbonne

Monsieur Éric Palazzo, Professeur en histoire de l'art médiéval, Université de Poitiers (rapporteur)

Monsieur Dominique Poirel, Directeur de recherche, IRHT/CNRS

Monsieur Daniel Russo, Professeur en histoire de l'art médiéval, Université de Bourgogne Franche-Comté

Madame Cécile Voyer, Professeure en histoire de l'art médiéval, Université de Poitiers, (directrice de recherche)



Figure 1 : Façade de Saint-Denis, vue d'ensemble. Cl. Élise Vernerey



Figure 2 : Partie haute du portail central de Saint-Denis. Cl. Élise Vernerey



Figure 3 : Vieillards de l'Apocalypse louant l'Agneau. *Codex Aureus* de Saint-Emmeran (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000, fol. 6r)



Figure 2 : Personnage devant une architecture crénelée, détail de la voussure interne du portail central de Saint-Denis. Cl. Élise Vernerey



Figure 3 : Scène de confession, face externe du chevet de l'abbatiale de Saint-Léger de Murbach.

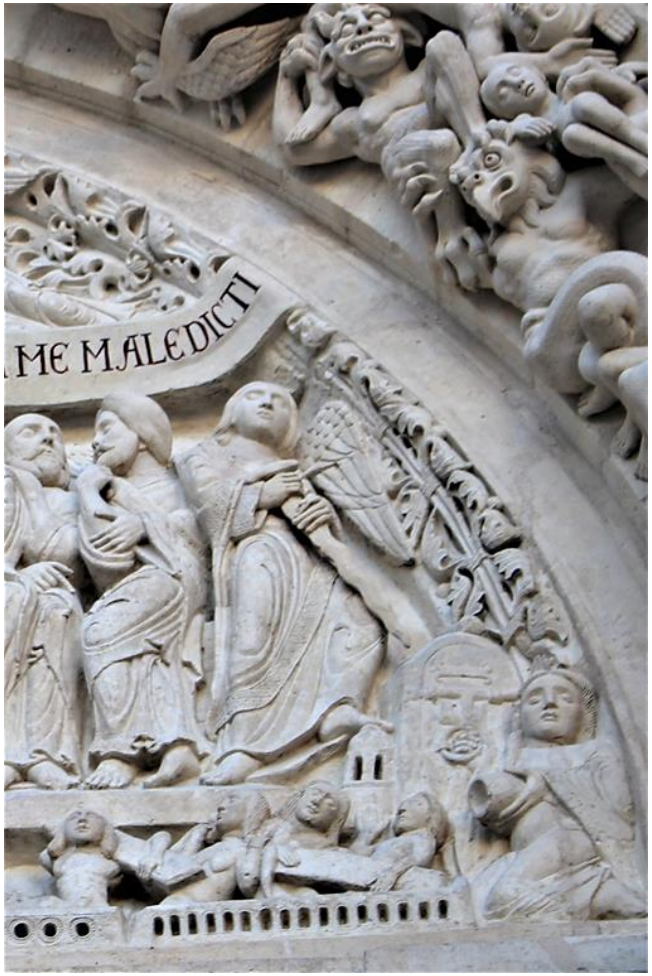


Figure 4 : Vierge folle devant la porte close gardée par un chérubin, détail du tympan du portail central de Saint-Denis. Cl. Élise Vernerey



Figure 5 : Interventions angéliques, détail de la voussure interne du portail central de Saint-Denis. Cl. Élise Vernerey



Figure 8 : Figure nue dans un édifice d'où émergent deux anges, détail de la voussure interne du portail central de Saint-Denis. Cl. Élise Vernerey

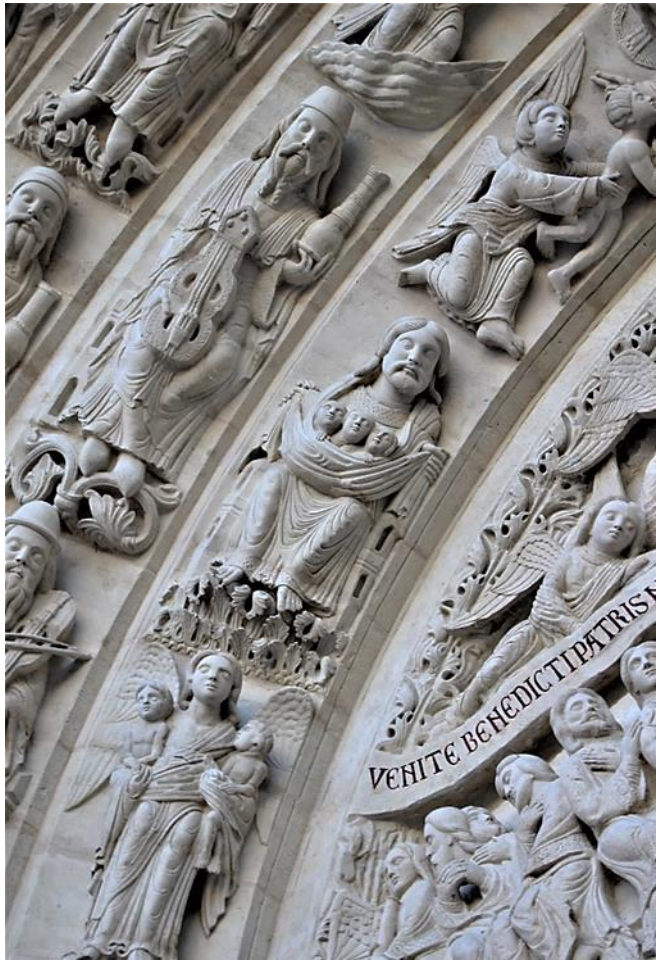


Figure 9 : Sein d'Abraham, détail de la voussure interne du portail central de Saint-Denis. Cl. Élise Vernerey

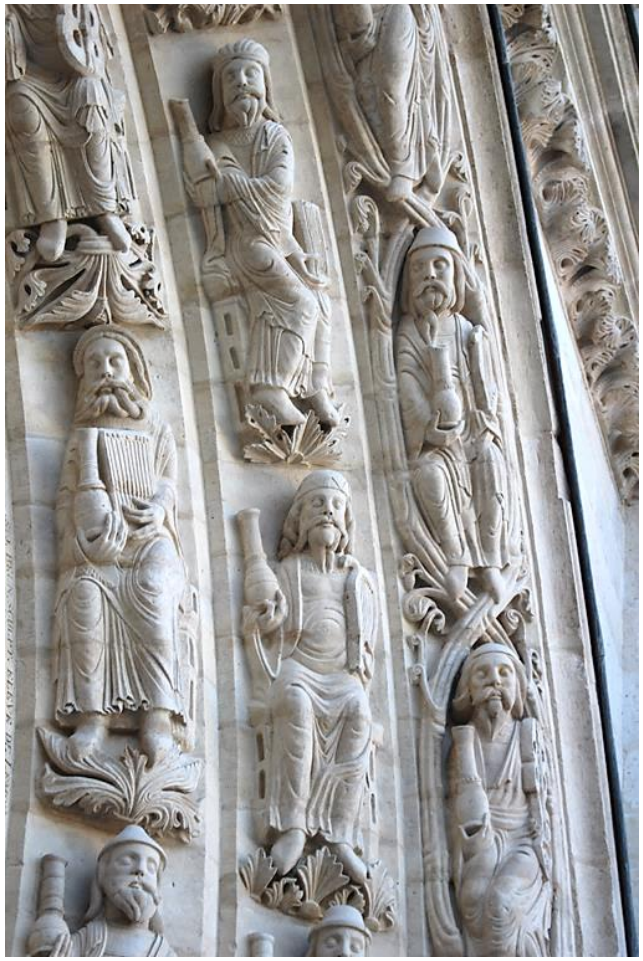


Figure 6 : Vieillards de l'Apocalypse, détail des trois voussures externes du portail central de Saint-Denis. Cl. Élise Vernerey



Figure 7 : Arbre de Jessé, verrière droite de la chapelle axiale du sanctuaire du Saint-Denis.



Figure 8 : Christ, détail de la verrière de l'Arbre de Jessé.



Figure 9 : Colombe et *Logos* tenant l'Agneau, clés des deux voussures externes du portail central de Saint-Denis. Cl. Élise Vernerey



Figure 10 : Vieillards de l'Apocalypse, détail des trois voussures externes du portail central de Saint-Denis. Cl. Élise Vernerey



Figure 11 : Tympan et voussures du portail central de Saint-Denis, vue en contre-plongée depuis le seuil. Cl. Élise Vernerey

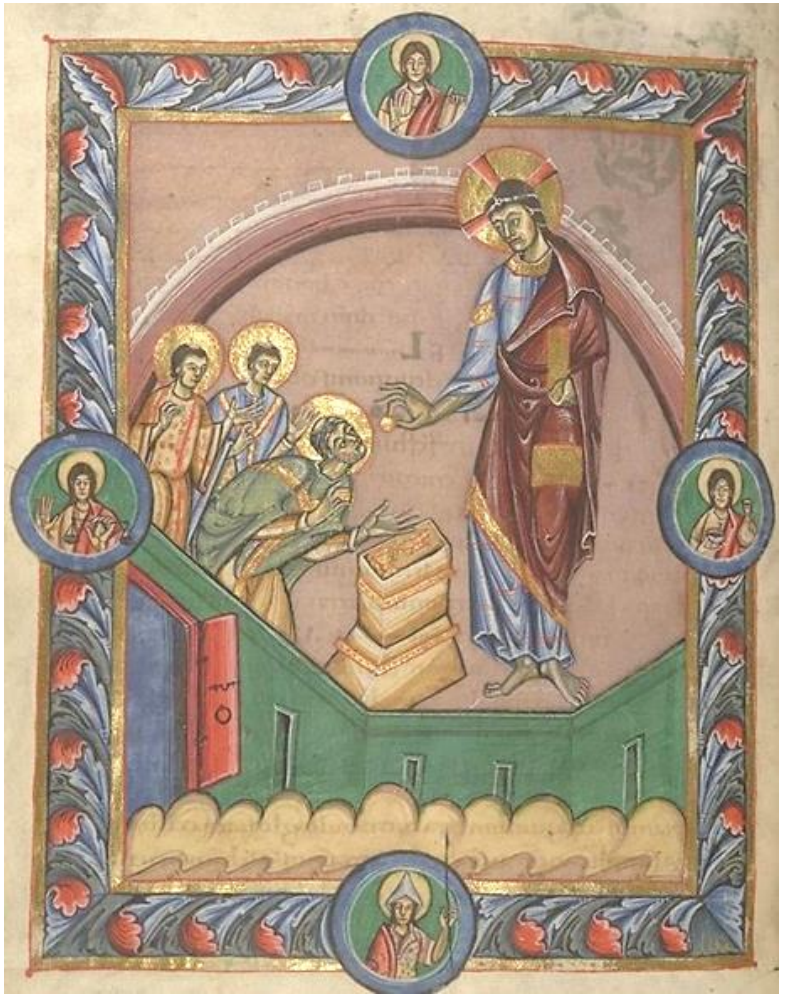


Figure 12 : Communion de saint Denis, *Missale Sancti Dyonisii*, (Paris, BNF, ms lat. 9436, fol. 106v.)

-



Figure 13 : Typologie des coupes des Vieillards de l'Apocalypse sur quelques décors monumentaux. Élise Vernerey



Figure 14 : Aiguière, vase dit Aigle de Suger et vase d'Aliénor d'Aquitaine. RMN-Grand Palais. Musée du Louvre. Cl. Caroline Rose

-

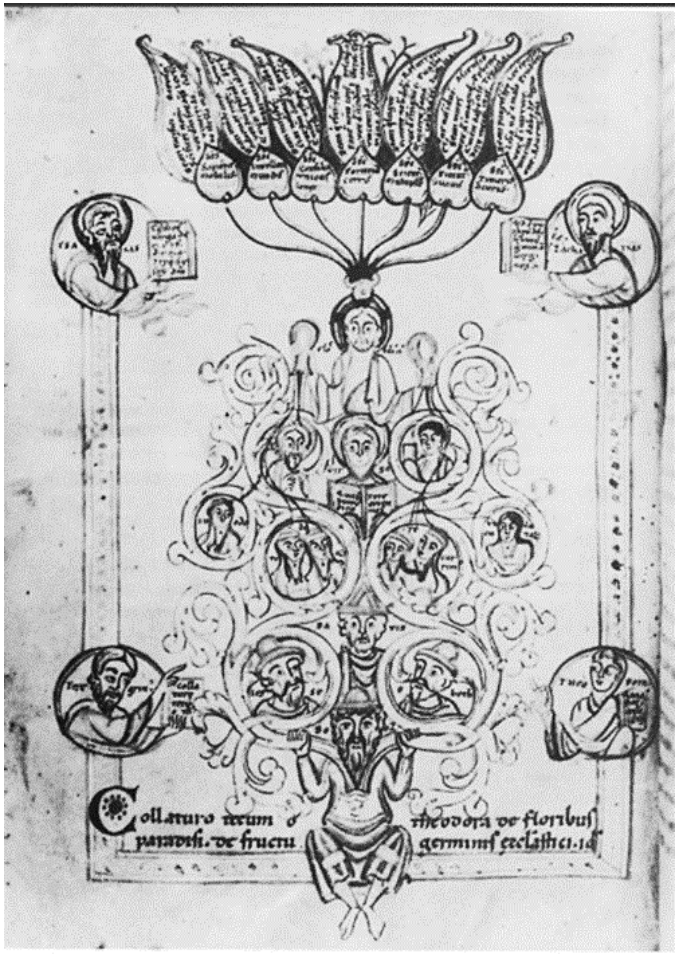


Figure 15 : Arbre de Jessé, *Speculum Virginum*. (Londres, British Library, ms. Arundel 44, f.2 v.)



Figure 16 : Visitation (?), métope de la façade de Saint-Florent de Niort, Cl. Chloé Banlier.



Figure 17 : Vierges sages, détail du piédroit gauche du portail central de Saint-Denis. Cl. Élise Vernerey



Figure 18 : Vierges folles, détail du piédroit droit du portail central de Saint-Denis. Cl. Élise Vernerey.

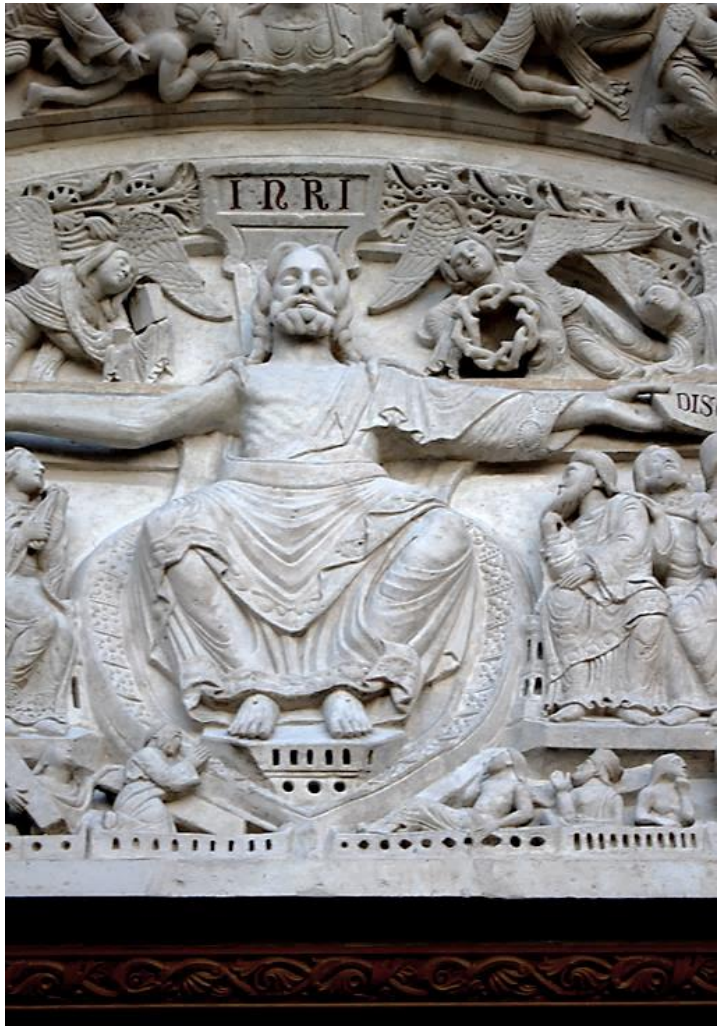


Figure 19 : Christ, détail du tympan du portail central de Saint-Denis. Cl. Élise Vernerey



Figure 20 : Épisode du Serpent d'Airain, détail de la verrière de la vie de Moïse, sanctuaire de Saint-Denis.



Figure 25 : Christ en majesté, détail du linteau de Saint-Génis-des-Fontaines.

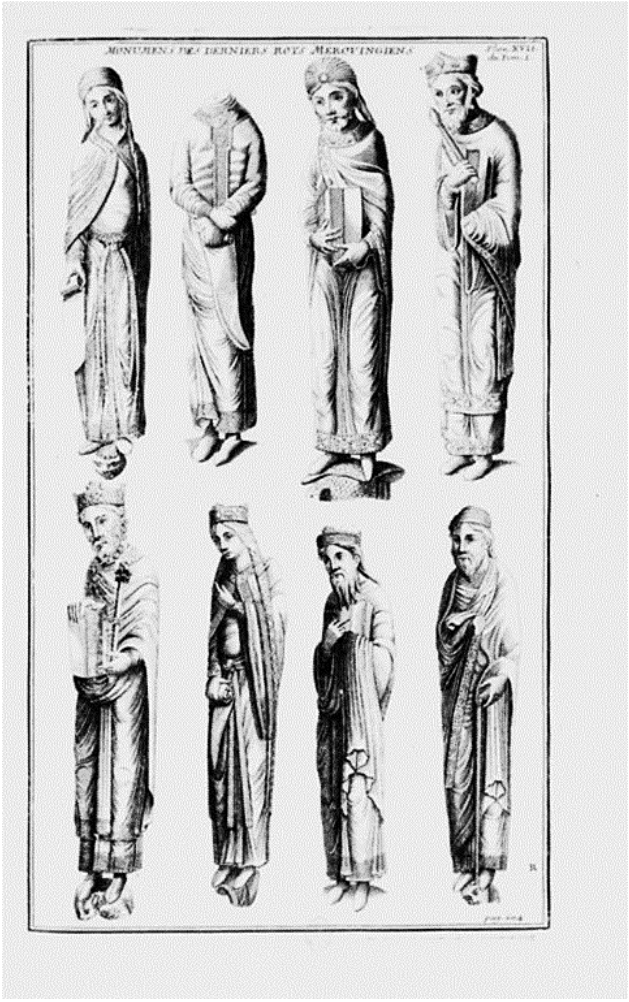


Figure 26 : Statues-colonnes du portail central de Saint-Denis, d'après les dessins d'Antoine Benoist publiés par Bernard de Montfaucon.



Figure 27 : Portail central de Saint-Denis., vue d'ensemble. Cl. Élise Vernerey



Figure 28 : Vierge folle et ascète, détail de la base du piédroit droit du portail central de Saint-Denis. Cl. Élise Vernerey



Figure 29 : Vue intérieure de l'abbatiale de Saint-Denis depuis l'extrémité occidentale de la nef. Cl. Élise Vernerey



Figure 21 : L’abbé Suger en prière, détail du tympan du portail central de Saint-Denis. Cl. Élise Vernerey

-

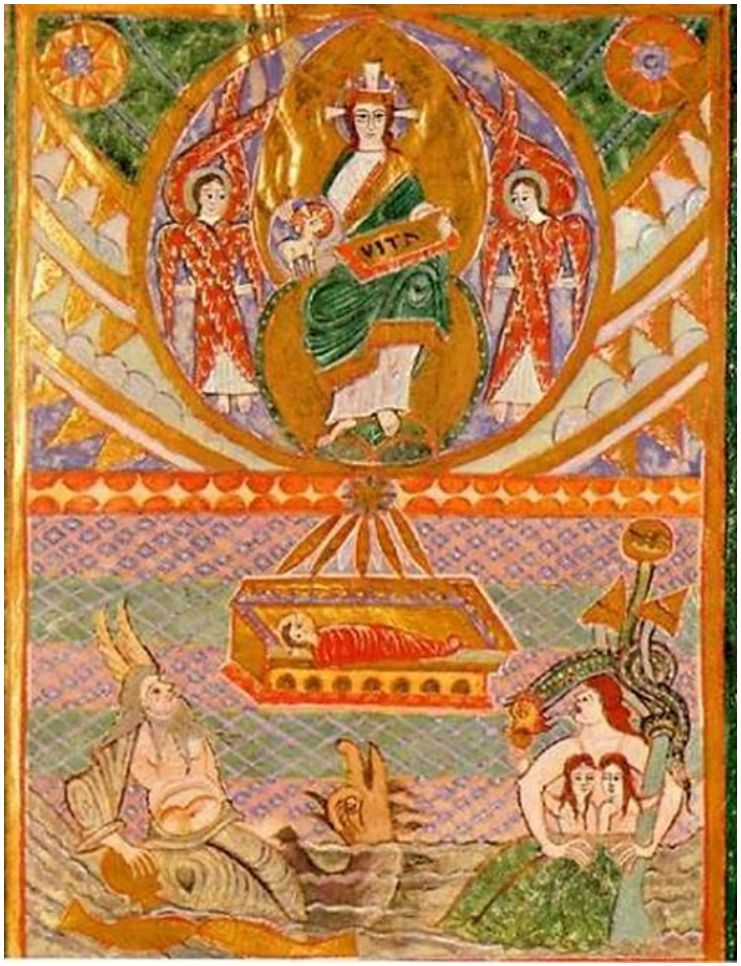


Figure 31 : Frontispice de l'Évangile de Jean, Évangéliaire de Bernward de Hildesheim (Hildesheim, Dom Museum, ms. 18, fol. 174)

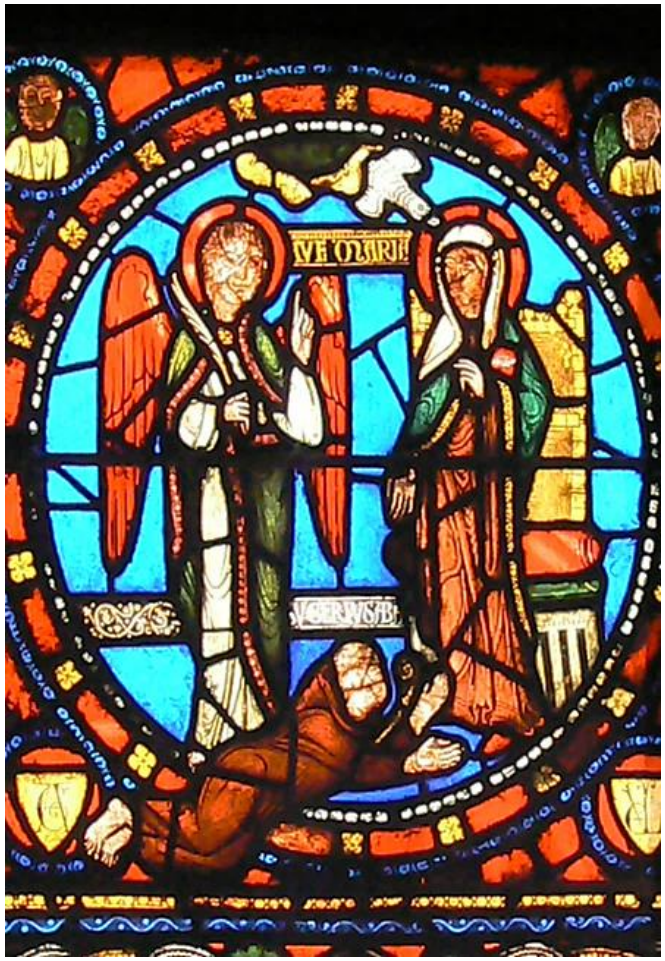


Figure 32 : Annonciation, détail de la verrière de l'Enfance du Christ, sanctuaire de Saint-Denis.

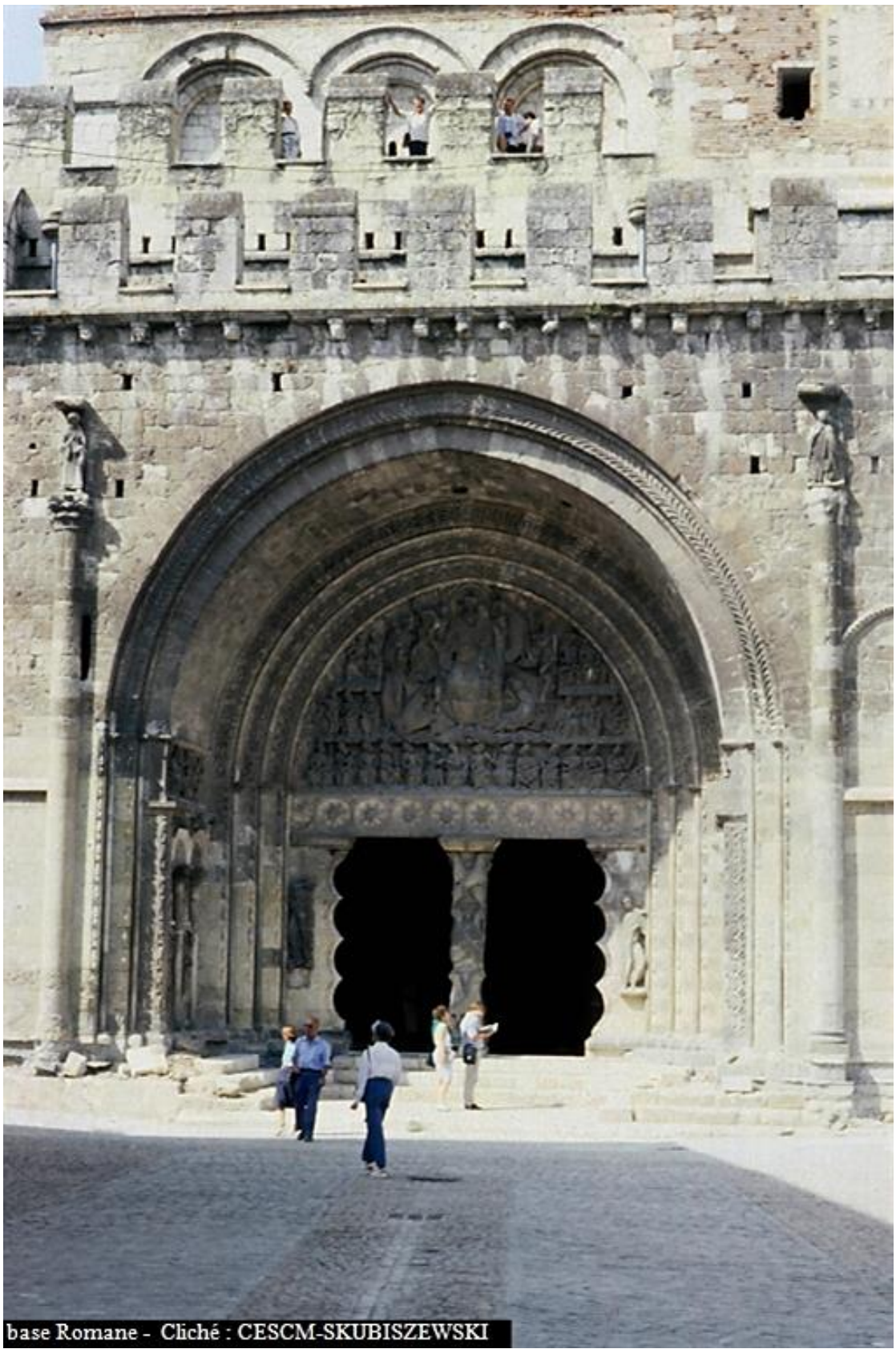


Figure 33 : Avant-corps et du portail de Saint-Pierre de Moissac, vue d'ensemble. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Piotr Skubiszewski

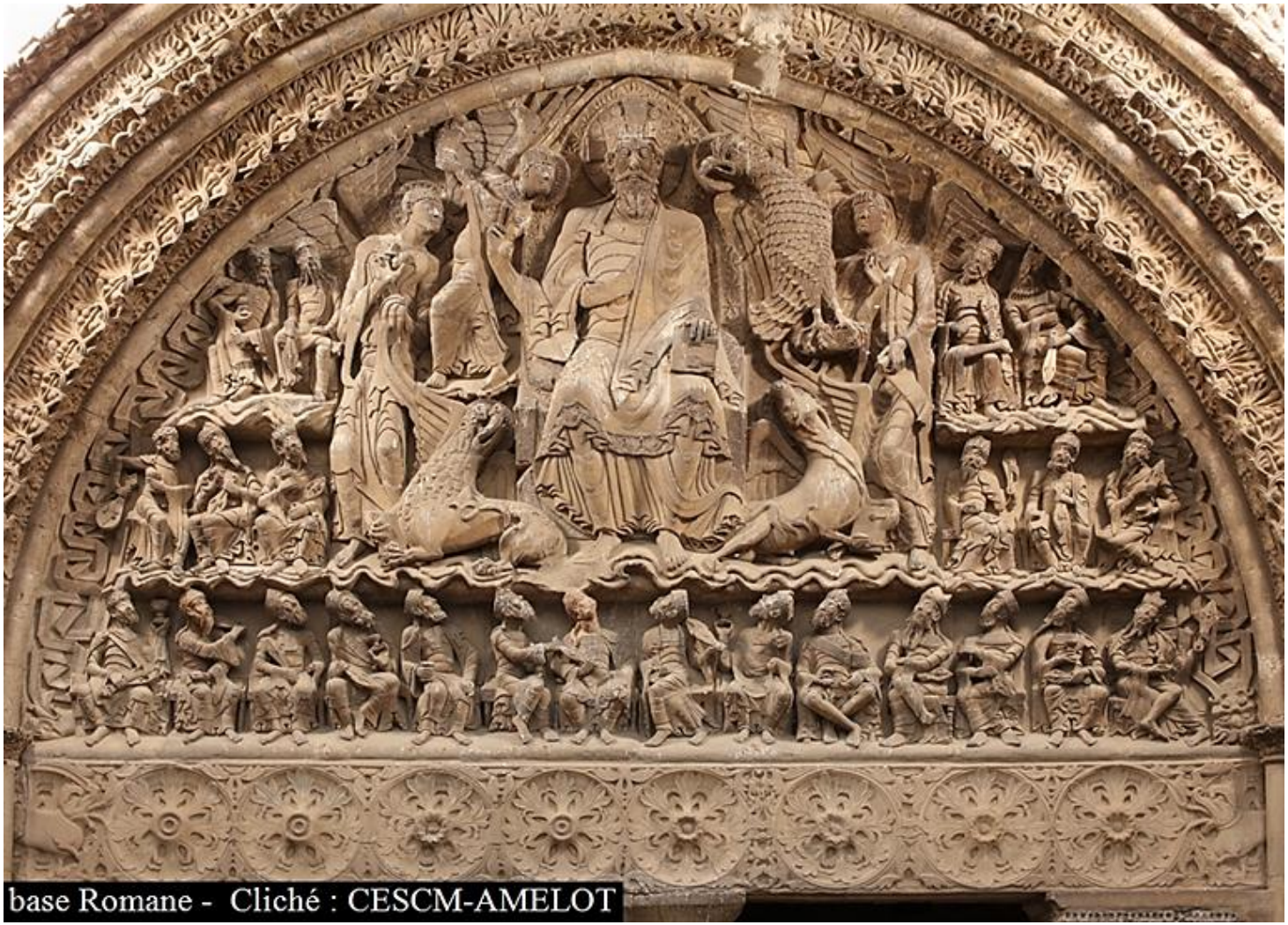


Figure 34 : Tympan de Saint-Pierre de Moissac, vue d'ensemble. ©*Photothèque du CESCM ;* Cl. Jean-François Amelot



Figure 35 : Lions et lionnes entrecroisés, face sud du trumeau de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean-François Amelot

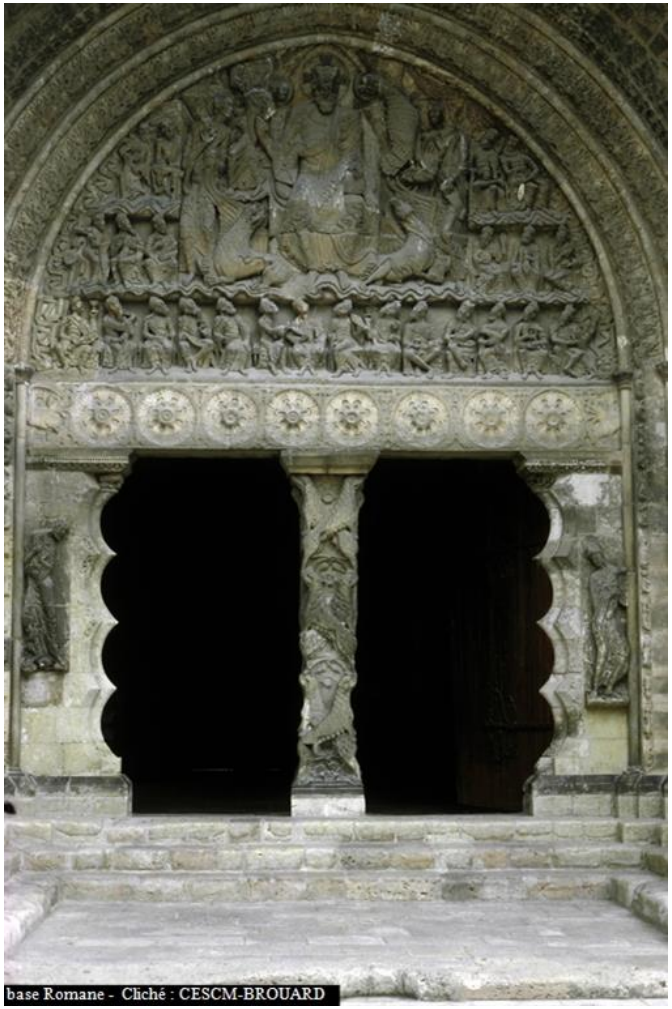


Figure 36 : Portail de Saint-Pierre de Moissac, vue d'ensemble. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean Pierre Brouard



Figure 37 : Créature crachant des rubans, détail de la face sud du linteau du portail de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean François Amelot



Figure 38 : Femme luxurieuse face à un diable, panneau inférieur gauche de la paroi latérale gauche du porche de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean-François Amelot



Figure 39 : Annonciation, panneau inférieur gauche de la paroi latérale droite du porche de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM*. Cl. Edmond-René Labande

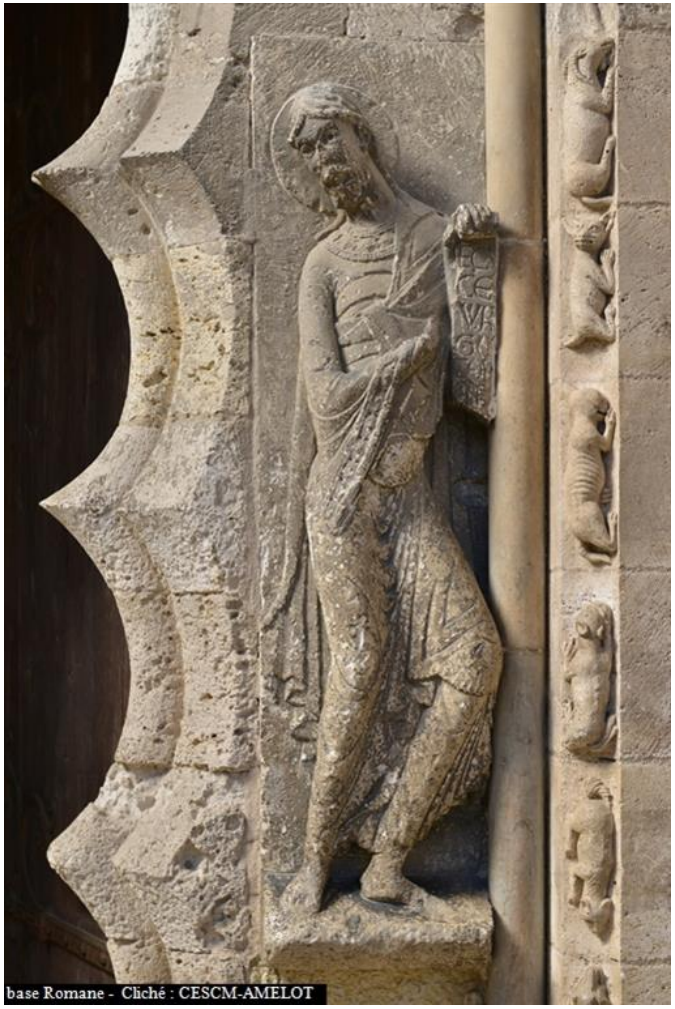


Figure 40 : Le prophète Isaïe, montant latéral droit du portail de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM*. Cl. Jean-François Amelot



Figure 41 : Les trois Mages, détail du panneau supérieur gauche de la paroi latérale droite du porche de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Edmond-René Labande



Figure 42 : La Visitation, panneau inférieur droit de la paroi latérale droite du porche de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Edmond-René Labande



Figure 43 : Avare face à un mendiant (?), panneau inférieur gauche de la paroi latérale gauche du porche de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean-François Amelot



Figure 44 : Adoration des Mages et Présentation de l'Enfant, panneaux supérieurs de la paroi latérale droite du porche de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean-François Amelot



Figure 45 : Mort du mauvais riche, panneau supérieur de la paroi latérale gauche du porche de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean-François Amelot



Figure 46 : Le mauvais riche dans l'Hadès, panneau supérieur de la paroi latérale gauche du porche de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean-François Amelot

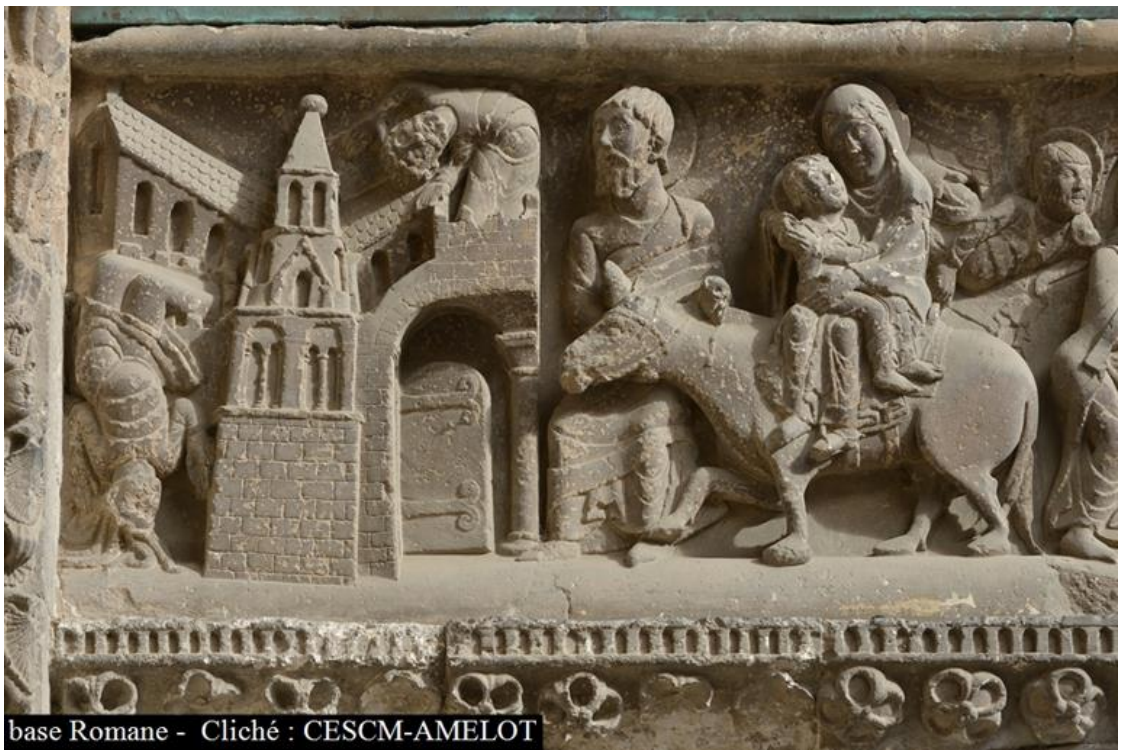


Figure 47 : Chute des idoles, détail de la frise supérieure de la paroi latérale droite du porche de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean-François Amelot



Figure 48 : Repas du mauvais riche et Lazare mort à sa porte, détail de la frise supérieure de la paroi latérale gauche du porche de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean-François Amelot



Figure 49 : Fuite en Égypte, détail de la frise de la paroi latérale droite du porche de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Ingremaud

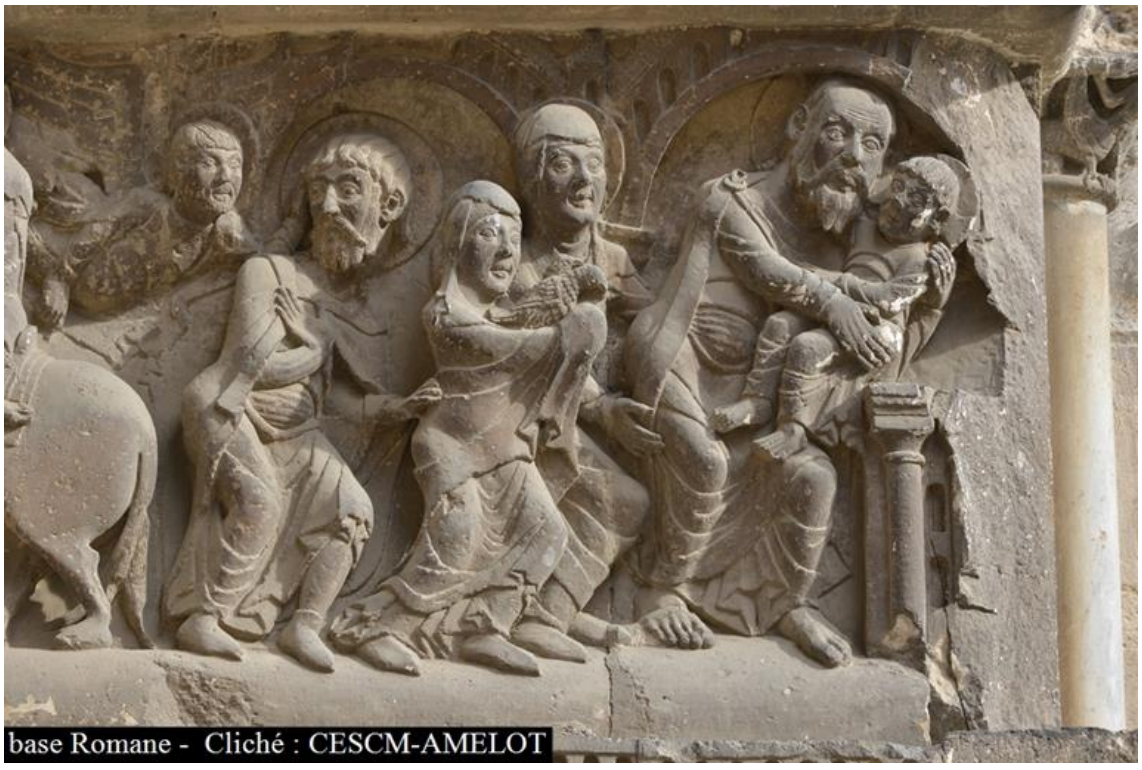


Figure 50 : Purification et Présentation au Temple, détail de la frise de la paroi latérale droite du porche de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean-François Amelot

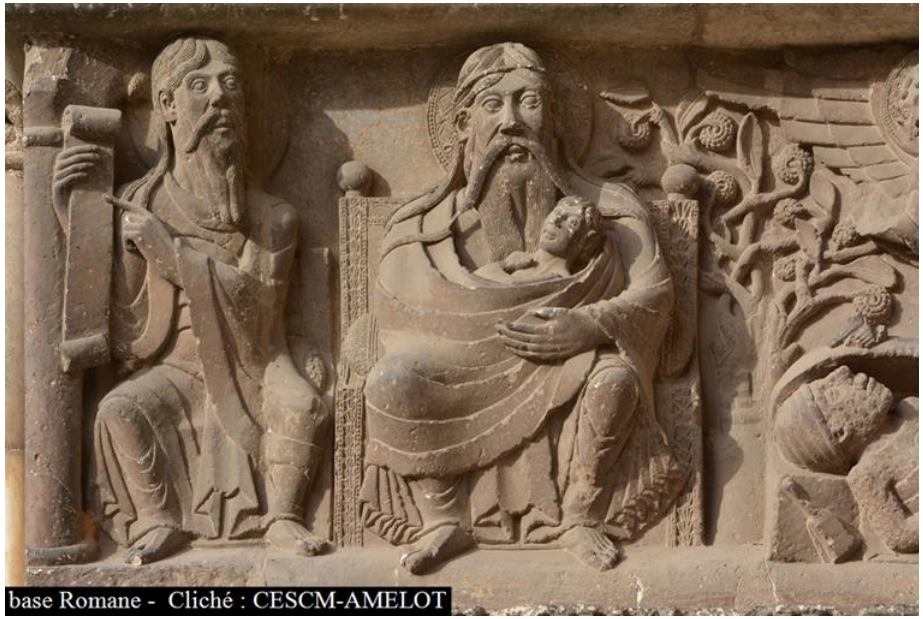


Figure 51 *:* Prophète tenant un phylactère (Abraham ?) et Lazare dans le sein d'Abraham, détail de la frise supérieure gauche du porche de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean-François Amelot



Figure 52 : : Saint Paul, face latérale gauche du trumeau du portail de Saint-Pierre de Moissac.



Figure 53 : Le prophète Jérémie, face latérale droite du trumeau du portail de Saint-Pierre de Moissac.



Figure 54 : Bordure et panneaux supérieurs de la paroi latérale gauche du porche de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean-François Amelot

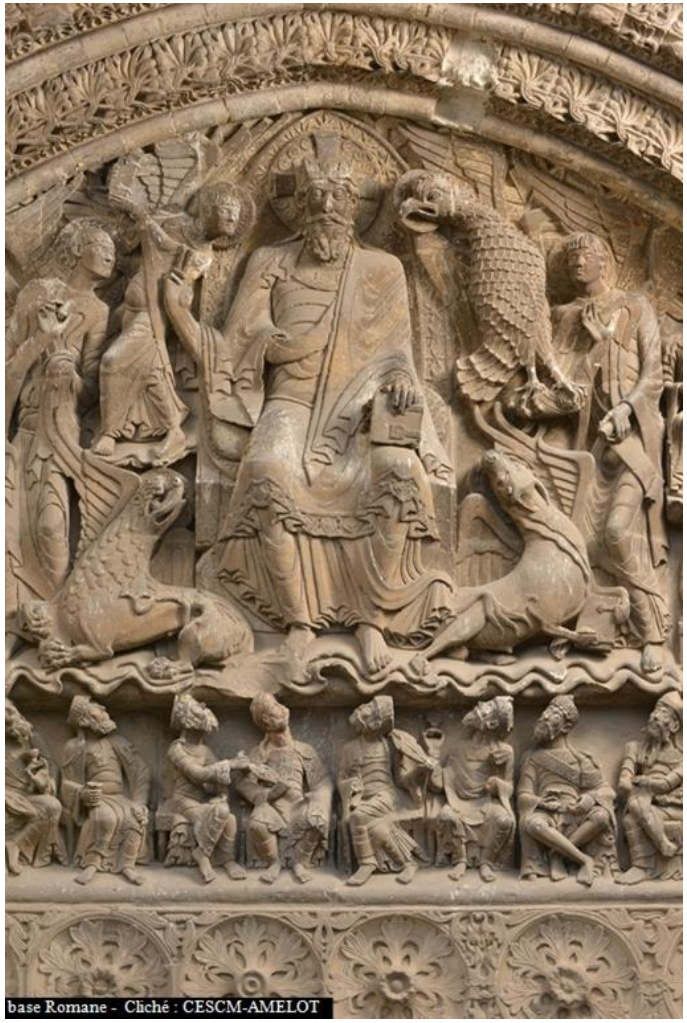


Figure 55 : Christ en majesté, détail du tympan du portail de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean-François Amelot



Figure 56 : Vieillards de l'Apocalypse, détail du tympan du portail de Saint-Pierre de Moissac. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean-François Amelot

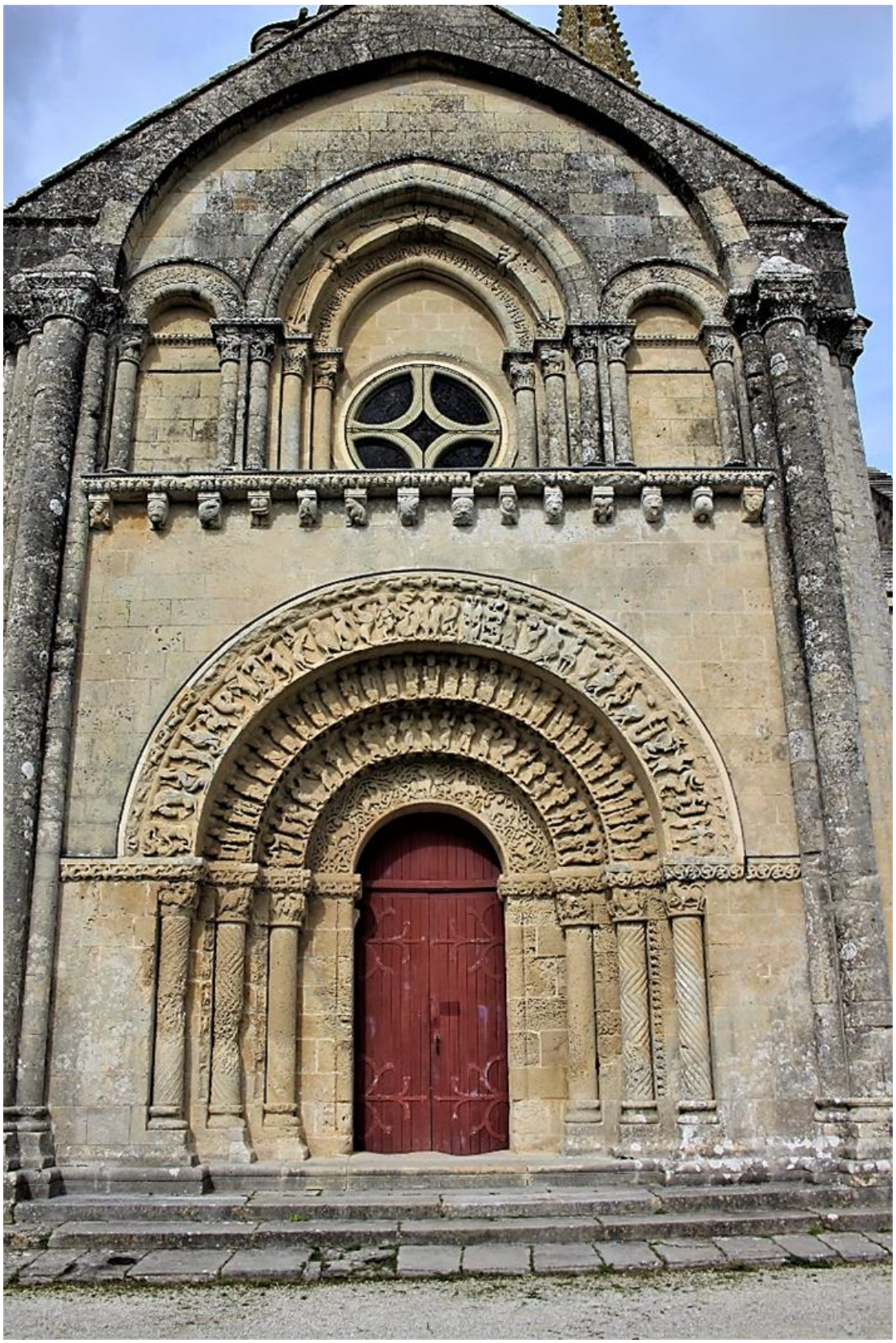


Figure 57 : Portail du bras sud du transept de Saint-Pierre d'Aulnay, vue d'ensemble. Cl. Élise Vernerey



Figure 58 : Partie haute du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay, vue d'ensemble. Cl. Élise Vernerey



Figure 59 : Âne musicien, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 60 : Âne enseignant à un quadrupède, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey

-



Figure 61 : Lion en contorsion surmonté par un oiseau, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 62 : Hommes contorsionnés, chapiteau de la face sud de la seconde pile du côté nord de la nef de Saint-Pierre d'Aulnay. ©*Photothèque du* CESCM ; Cl. Jean-Pierre Brouard

-

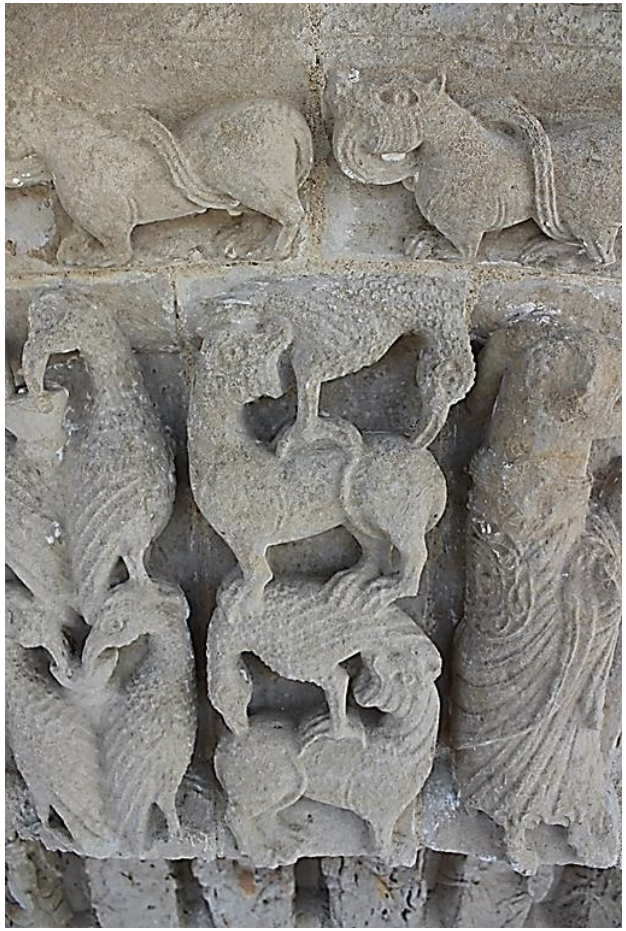


Figure 63 : Oiseaux buvant dans des calices et oiseaux juchés sur des quadrupèdes, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay.
Cl. Élise Vernerey



Figure 64 : Oiseaux buvant dans un calice, modillon de la façade sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 65 : Quadrupèdes entremêlés, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 66 : *Hircus*, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 67 : Créature hybride se mordant la queue, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 68 : Quadrupède se mordant la queue, détail de la frise supérieure de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 69 : Détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 70 : Saint Michel pesant l'âme d'une créature hybride, chapiteau de la baie sud-est de la façade sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 71 : Combat entre deux hommes et un dragon, chapiteau de droite de la baie axiale de la façade sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 72 : Homme vérifiant la bouche d'un lion, chapiteau droit de la baie sud de la façade sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 73 : Centaure chassant un cerf, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey

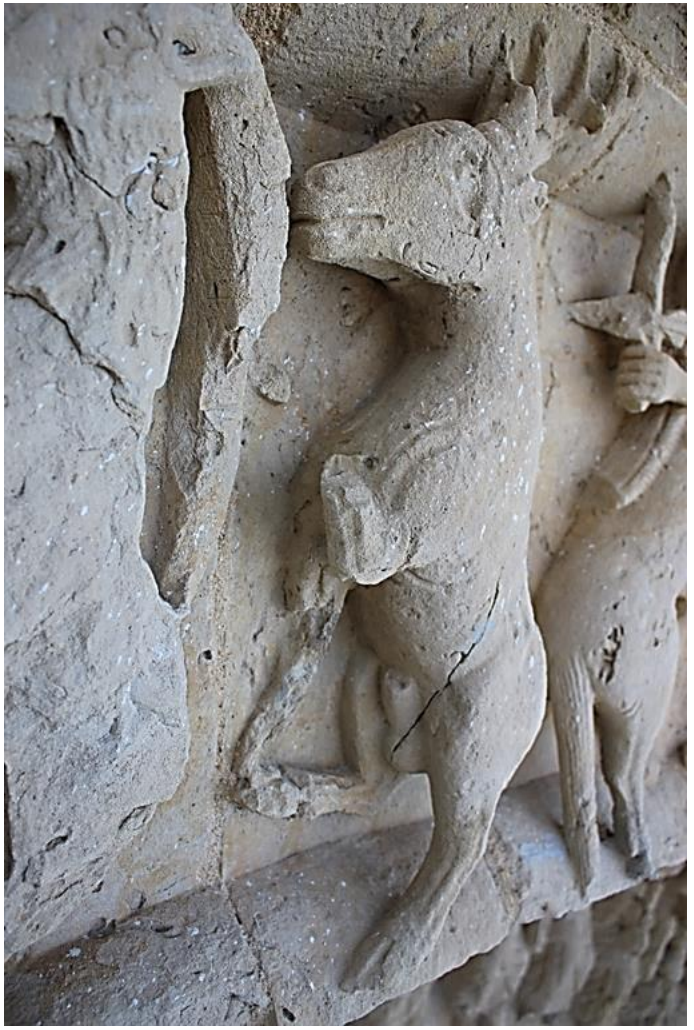


Figure 74 : Cerf entravé par des cordages, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 75 : Combat entre un reptile et un lion et créature hybride chassant un loup, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 76 : Reptile mordant un lion à la gueule, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey

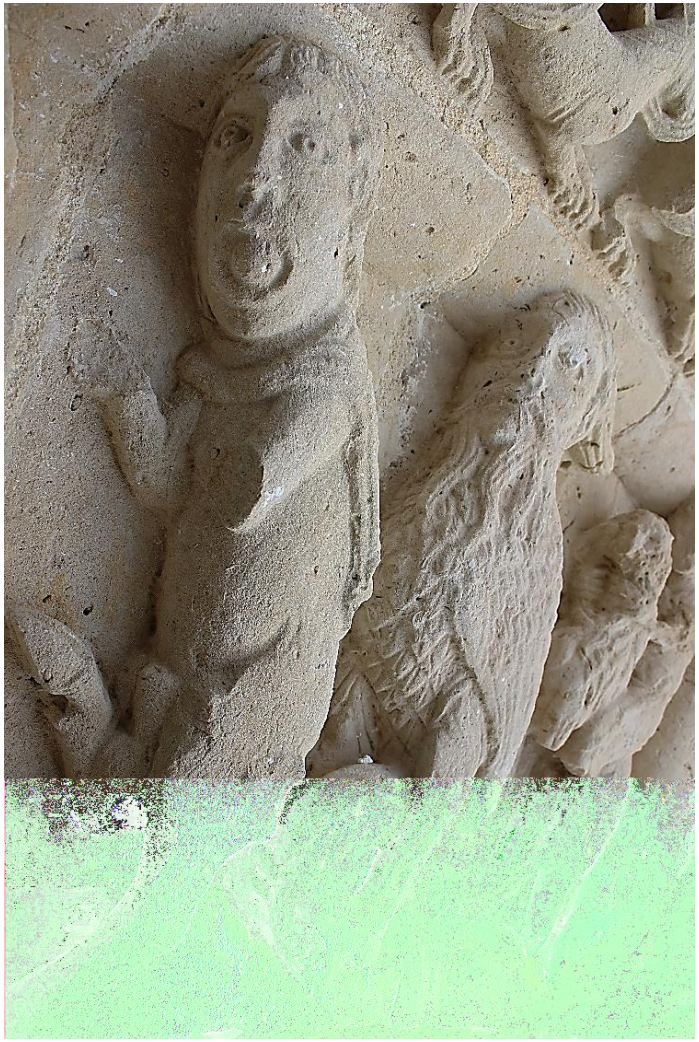


Figure 77 : Onocentaure, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 78 : Détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey

-

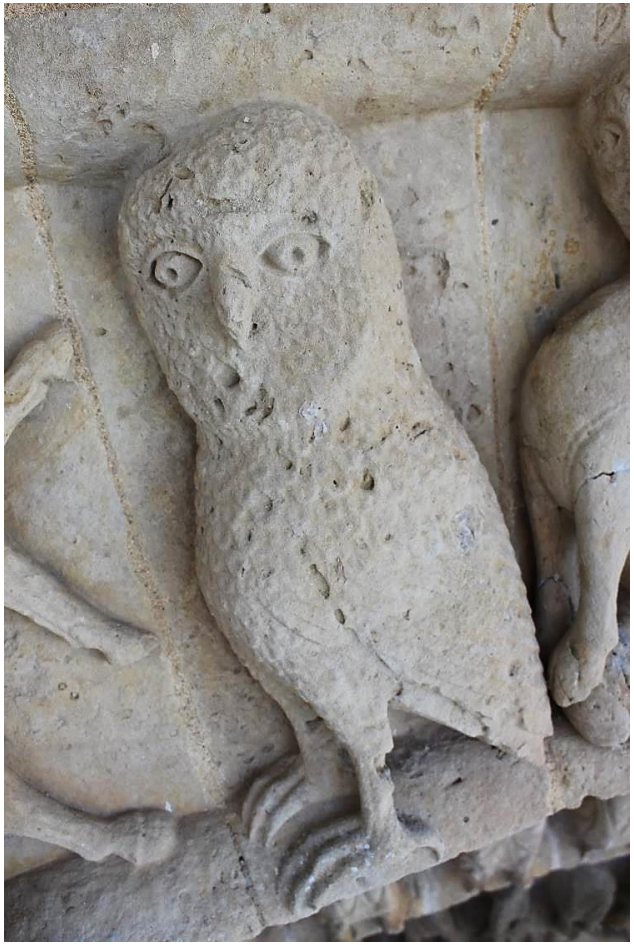


Figure 79 : Hibou, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 80 : Créature hybride à corps ornithomorphe, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Elise Vernerey

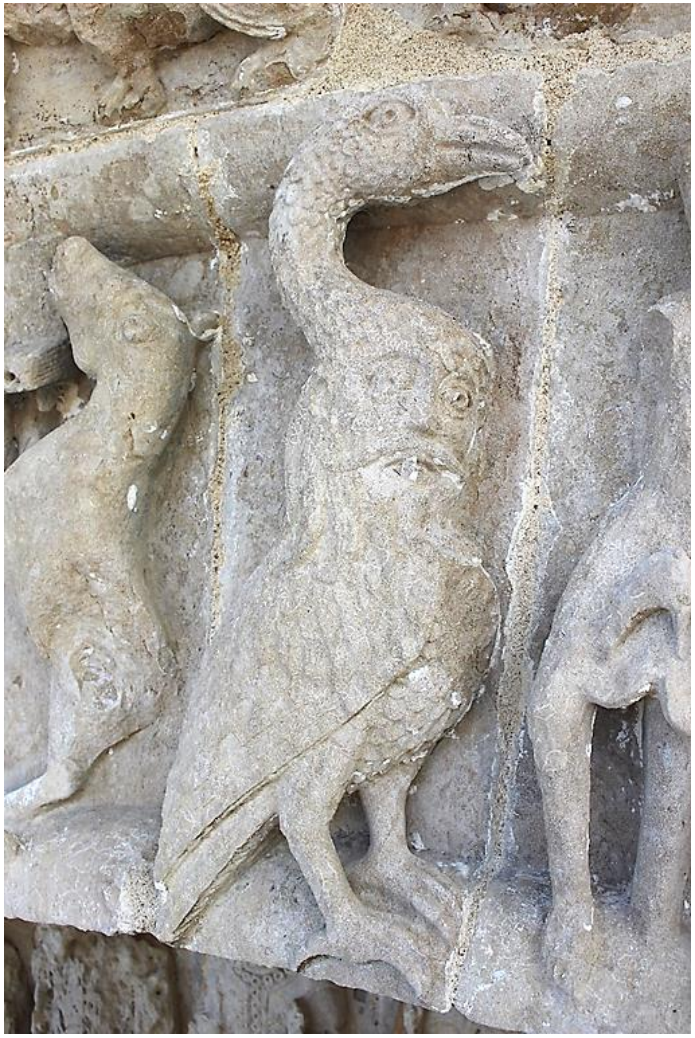


Figure 81 : Homme englobé par un corps ornithomorphe, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey

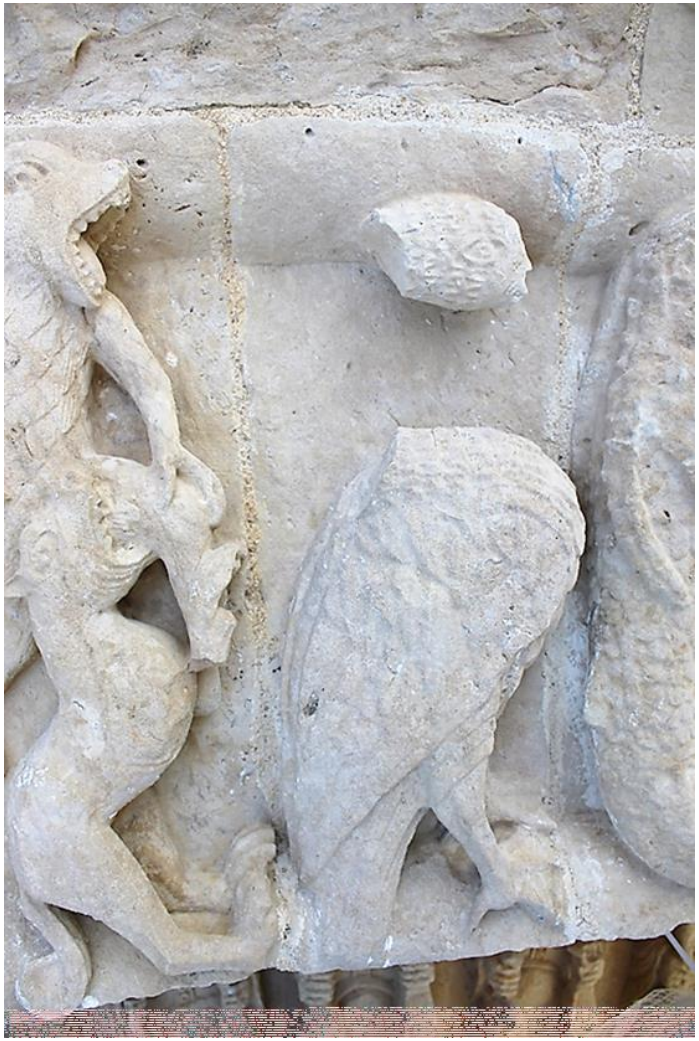


Figure 82 : Harpie (?), détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 83 : Hybride dégorgeant ou avalant une palmette, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 84 : Chapiteau de gauche et frise de la baie axiale du chevet de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 85 : Sirènes arrimées à des colonnes. Frise inférieure de la baie axiale du chevet de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 86 : Sirène, dragon, centaure ailé et démons, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 87 : Cyclope et griffon affrontés, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 88 : Figure maintenue au poignet (expulsion ?), détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey

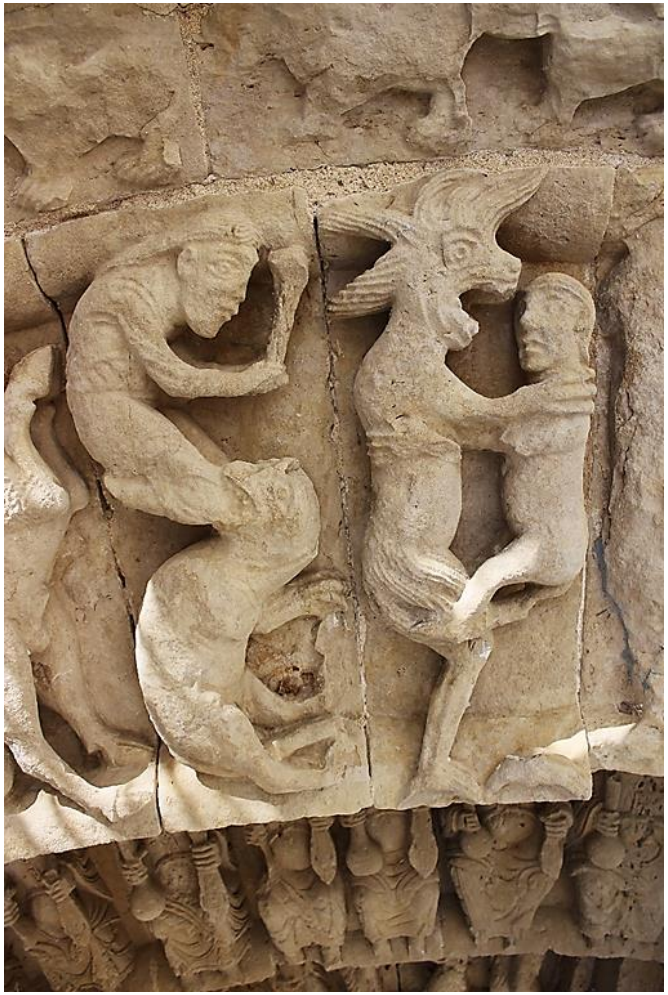


Figure 89 : Hommes en proie aux démons, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 90 : Voussures du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay, vue d'ensemble en contre-plongée. Cl. Élise Vernerey

-

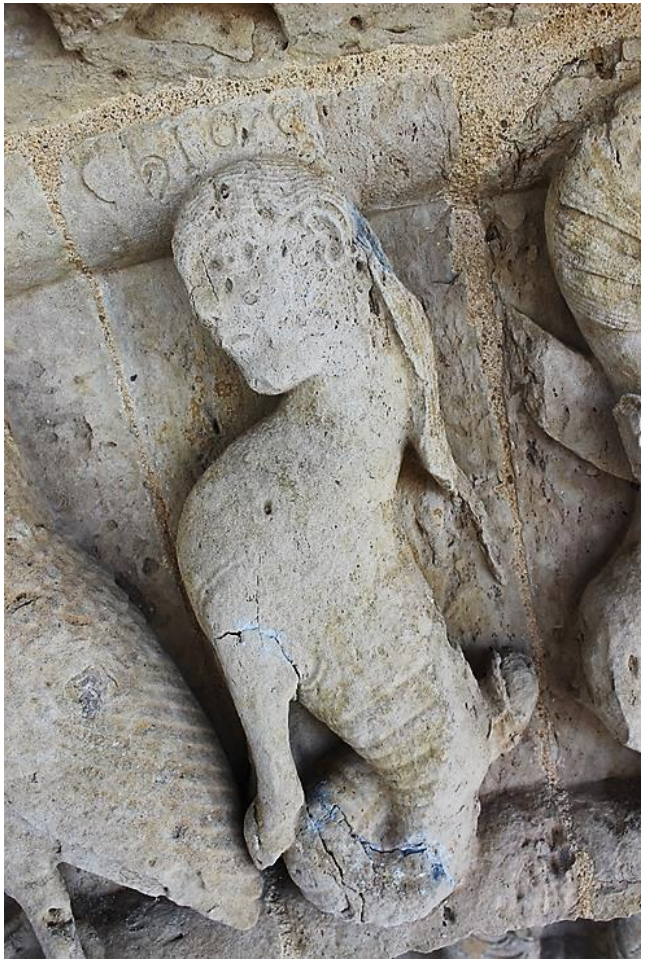


Figure 91 : Chimère, détail de la voussure externe du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 92 : Éléphants, chapiteau de la pile sud située entre le collatéral sud et le bras sud du transept. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Jean-Pierre Brouard



Figure 93 : Meurtre d'Abel, chapiteau de l'angle sud-est de la pile sud-ouest de la croisée du transept. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Leonet-Bastien



Figure 94 : Péché originel et hybride à deux corps, chapiteau sud et chapiteau sud-ouest de la pile nord-ouest de la croisée du transept. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Leonet-Bastien



Figure 95 : Figures nimbées, détail de la seconde voussure du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 96 : Vieillards de l'Apocalypse, détail de la troisième voussure du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 97 : Figures tenant un livre et une fiole, détail de la seconde voussure du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 98 : Détail des faces principales et des intrados des voussures du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 99 : Détail des intrados de la deuxième et de la troisième voussure du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 100 : Atlante entre deux anges, chapiteau central de la tribune de la cinquième travée de l'abbatiale de Sainte-Foy de Conques. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Léonet-Bastien



Figure 101 : Hommes, atlante et singes, chapiteau situé au nord, à l'entrée de l'abside de Notre-Dame-de-l'Assomption d'Anzy-le-Duc. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Marcello Angheben.



Figure 102 : Bénitier de Saint-Pierre d'Aulnay. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Crozet



Figure 103 : Atlante de l'intrados, détail de la troisième voussure du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. Cl. Élise Vernerey



Figure 104 : Griffons et manticores pris dans des rinceaux, détail de la première arcature du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay. ©*Photothèque du CESCM* ; Cl. Marcello Angheben